

مَجَلَّةُ فَصْلِيَّةٌ تُعْنِي بِالثَّقَافَةِ وَالْفُنُونِ وَالْأَدَابِ

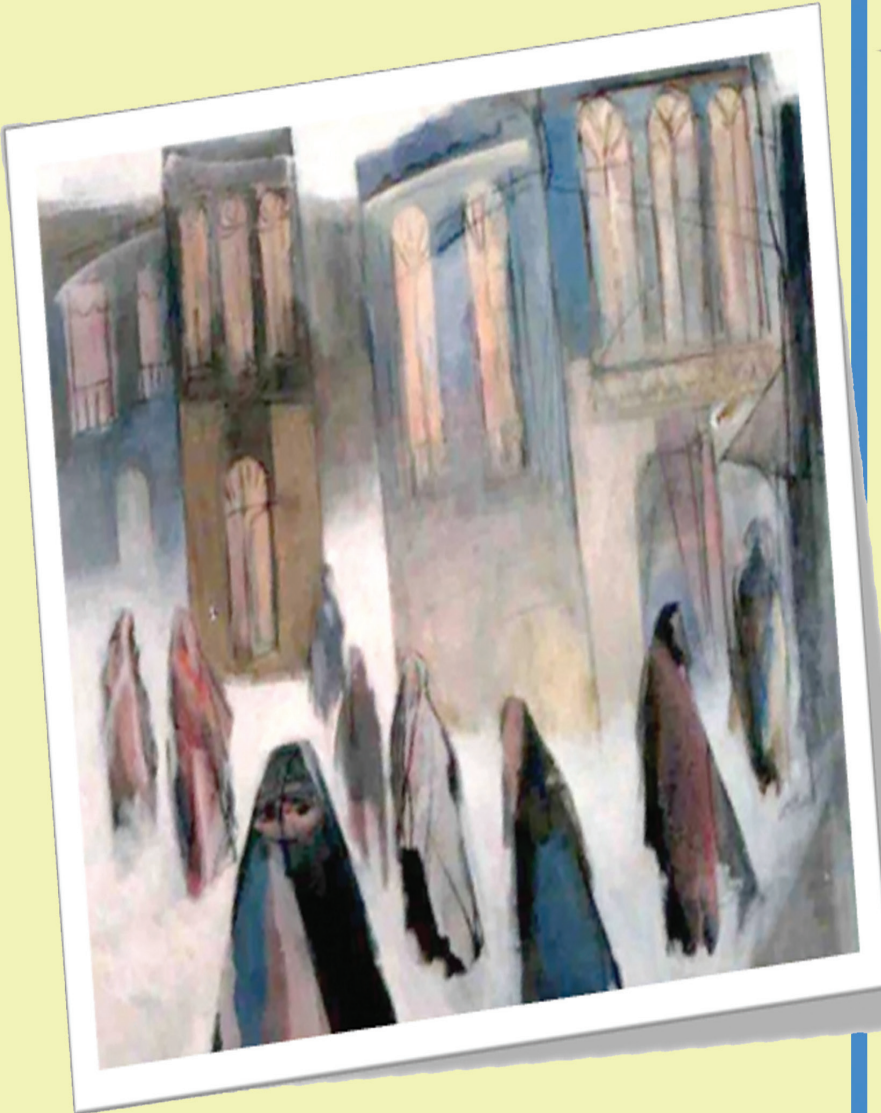
الزقزاق

تَصَدَّرَ عَنْ دَارِ الرَّقْدِ لِلْإِبْدَاعِ وَالنَّشْرِ فِي كَرْبَلَاءَ

٣

في العدد

- في الممارسة النقدية واشكالها
(مفهوم النص في النقد الحديث)
- هبذيات المخيلة في اكتشاف الجسد
- قصيدة النثر والمازق الثقافي
- السخرية والتناص التاريخي
في سرد ما بعد الحداثة
- قراءة في كتاب التلقي والسياقات الثقافية
- ماذا قال المؤرخون الاجانب عن بغداد
- الكتابة ومفهوم التناص
- الصكر: قصيدة النثر معنية بالاسئلة
واثارة قلق قارئها
- قناع الصانع وتماهيات الشخص
- سارد لم يؤرخ لحياته
- الاثراء الدلالي في الخطاب المسرحي
- في مهرجان ابو ظبي السينمائي السادس
اسئلة تثيرها سينما الشعوب





مركز مدينة كربلاء القديمة



الرقم

مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب
تصدر عن دار الرقيم في كربلاء

رئيس التحرير
عباس خلف علي

رئيس مجلس الإدارة
الدكتور عبود جودي الطي

الهيئة الاستشارية

أ.د. محمد عبد الحسين الخطيب
أ.د. صادق عبد المطلب الموسوي
أ.د. عادل نذير
أ.م.د. عدنان طعمة
أ.م.د. باقر جواد الرجائي

هيئة التحرير

أ.د. محمد أبو خضير
م.م. باقر جاسم محمد

المصحح اللغوي
يحيى سوادى الطويل

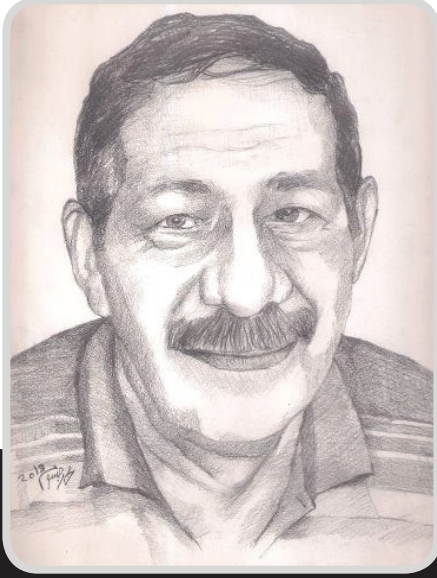
التصميم والخراج الفني
فؤاد العرداوي

الرسوم الداخلية
محمد جسوم

لوحة الغلاف
صاحب احمد

المحتويات

كلمة العدد	ص ٥
محور الدراسات الفكرية والنقدية	
في الممارسة النقدية وأشكالها	ص ٦ د. احمد محمد قدور
هذيانات المخيلة في اكتشاف الجسد	ص ١٧ اسامة غانم
خطاب علم النفس في النقد الادبي	ص ٢٥ عبد الحكيم المرابط
قراءة تكوينية في قصة الضباب	ص ٣٧ د. عبد الهادي احمد الفرطوس
دراسات في النقد الثقافي	
مفهوم الاستشراق عند ادوارد سعيد	ص ٤٢ أ.د سمير الخليل
قصيدة النثر والمأرق الثقافي	ص ٤٩ د. جاسم حسين سلطان الخالدي
كتاب العدد	
اليات التمرکز الديني في السرد العربي القديم	ص ٥٦ غزلان هاشمي
السخرية والتناص التاريخي	ص ٦٧ امانتي ابو رحمه
رؤية التاريخ :مقاربة تطبيقية في التناص	ص ٧٧ د. فتحي بوخالفة
الترجمة	
ماذا قال المؤرخون الاجانب عن بغداد	ص ٨٨ أ.د صادق عبد المطلب الموسوي
ترجمة النصوص المقدسة	ص ٩٥ لينين لونج ت : محمد حبيب
متابعات	
الكتابة ومفهوم التناص	ص ١٠٠ د. سلام الاعرجي
قصيدة القناع والتقنية الفنية	ص ١٠٤ علوان السلطان
حوار العدد	
حاتم الصكر	ص ١١٢ صالح السويسي
نصوص	
من الشعر الكوري المعاصر	ص ١١٧ صباح محسن جاسم
ازالة الغيش عن سمعة المفترى عليه (ديش)	ص ١٢٠ سلمان داود محمد
مجرة الذكريات	ص ١٢٣ فراس طه الصكر
انعكاس	ص ١١٢٤ حسن يارتي
تجارب ورؤى	
مقاربة نصية	ص ١٢٥ عادل بلكلحة
التجربة الصوفية في ورقة الحلة	ص ١٣٣ صادق الطريحي
الإمساك باحزان الناس الضائعة	ص ١٣٦ علي السباعي
سارد لم يؤرخ لحياته	ص ١٣٩ حميد الربيعي
المحور الفني	
في مهرجان (ابو ظبي السينمائي)	ص ١٤٢ د. علي عبد الامير صالح
انسنة المقدس في الخطاب التلفزيوني	ص ١٤٨ عمار ابراهيم الياسري



الافتتاحية

كلمة العدد

رئيس التحرير

تبقى مجلة الرقيم في نهجها الذي اختطته لنفسها ملازمة ومتواصلة لحقول المعرفة الحداثوية بكل مستجداتها في الأدب والفكر والفلسفة والثقافة... إيماننا منها بأن لحظة التنوير هي المفتاح الحقيقي إزاء محاولة التسطيق والهشاشة والتغاضي عن الأدوات الفنية والتقنية (وخصوصا في المجال الإبداعي) التي يفتعلها المروجون الجدد دعاة المرطنين (سقط المتاع) أين ما وجدوا، الرقيم ليست في موضع تصحيح مسار لذلك النوع الذي يستسهل لعبة الانفتاح الثقافي والأدبي بل تسعى من خلال كتابها المتواصلين معها الذين أثروا بمساهماتهم الجادة والتميزة على أهمية أن يكون للموضوع صلة بتحريك الساكن ومشاغلة الذهن.. الموضوع الذي يعالج أشكالاً مختلفة ومتعددة من حياتنا الثقافية على وفق رؤية تتسع لها العبارة ولا تضيقها ويجتهد فيها التأويل والتخمين كمساحة مفتوحة على أفق المعرفة.. ولذا كان حرص هيئة التحرير نابع من الإحساس بقيمة ذائقة التلقي لما لها من دور فعال في أهمية النص ودوره وتفاعله ومدى تأثيره في محيطه بوصفه خطاب موجه إليه ومنه بالدرجة الأساس ...

لم تهمل الرقيم أية مادة تصلها ولكن ليس معنى ذلك أن المادة لا تخضع لمعايير المقياس الفني في النشر مهما كانت سمة البوح ودرجة تحرره نعتقد هي ليست كافية لصناعة الوعي بقدر الخبرة والمهارة التي تستثمرهما في تشكيل أبعاد الرؤى الفكرية، ومن أجل ذلك لم تضع الرقيم (الوصايا) في حسابها، أية شروط مسبقة أو حدودا فاصلة بين كتابة الموضوع وطريقة النشر.. أنها تعتمد على الطبيعة الخلاقة للكلمة ودورها في التخاطب والتداول والتواصل الذي يسترعي الاهتمام والمراجعة والتفكير لا مجرد التسخير والتأطير أو الترويج . هيئة التحرير يهملها كل ما هو جديد في عالم المعرفة من دون أن يثني عزميتها تردي طابع التمويل الذي يعد ركنا أساسيا لأي مطبوع متخصص بالشأن الثقافي يريد أن يرسخ هويته وحضوره ورواحه نحن وبكل تواضع وثقة يكمن إحساسنا بالنشوة عندما تكتمل صورة العدد.. العدد الذي وهبنا الحماس والإصرار طاقة على تحقيق المعنى الذي وجدت الرقيم من أجله.. المعنى الذي يحفزنا على التواصل في حقول الثقافة والفكر والأدب والفن عبر شبكة الأصدقاء من الكتاب في عالمنا العربي ومن داخل الوطن دون أن تحدنا حدود لذلك وهذا هو صلب ما نسعى إليه كهدف مبني على الطموح رغم إدراكنا إن من يسلك مثل هذا الطريق لم يكن معبدا أو هينا و سهلا ولكن ارتأينا أن نخوض فيه كغاية يسبقنا إليها سؤال الوجود : لماذا الثقافة ؟

في الممارسة النقدية وأشكالها

(مفهوم النص في النقد الحديث)

د. أحمد محمد قدور

تمهيد:

يتضمن هذا البحث تحليلاً لدلالة "النص" وفق المنهج التاريخي التطوري (Diachronique). ويقدم التحليل الدلالي فوائد جمة للدارس. فالمصطلحات أصلاً مفردات لغوية ذوات أصول متواضع على دلالاتها، ثم جاء الاصطلاح فجعل لها دلالات جديدة. وحين تعرض المصطلحات على قوانين التطور الدلالي تتكشف للدارس طريقة تجريدها الاصطلاحي وسبلها ومصادرها. وغالباً ما يكون المصطلح تخصيصاً للدلالة أو نقلاً لها من مجال إلى آخر عن طريق المجاز. ويأتي بحثنا "مفهوم النص في النقد الحديث من خلال بعض نماذج" في هذا السياق ليقدم تصوراً لتطور مادة "نص" ولا سيما "النص" بوصفه مصطلحاً شائعاً لدى النقاد المعاصرين. وذلك من خلال ثلاث مراحل زمنية هي:

ذلك مجاز، من النص بمعنى الرفع والظهور^(٣). ثم يقول صاحب التاج: "قلت: ومنه أخذ نص القرآن والحديث. وهو اللفظ الدال على معنى لا يحتمل غيره"^(٤).

وهكذا يتضح الخط الذي سارت عليه الدلالة اللغوية حتى وصلت إلى الدلالة الاصطلاحية. فالرفع الحسي قاد إلى الرفع الذهني مع ما لابس منه من معاني التعيين والإظهار والتحديد وبلوغ أقصى العلم. وقاد هذا كله إلى "الإسناد" لأنه رفع وبلوغ للغاية، والتعيين والتوقيف لأنهما ثمرات بلوغ الغاية ومنتهاهما. ومن هنا برزت دلالة "النص" الاصطلاحية لدى الفقهاء، وهي دلالة مولدة نشأت بسبب ظهور العلوم الإسلامية.

ويبدو أن هذا المصطلح تطور داخلياً — أي ضمن دائرة الاصطلاح لا اللغة — فغداً دالاً على ما لا يحتمل تعدد الصور أو النقل بالمعنى — أو أي ترخص في الصيغة الأصلية. فالنص — كما يقول الكفوي — معناه الرفع البالغ. ثم نقل في الاصطلاح إلى الكتاب والسنة، وإلى ما لا يحتمل إلا معنى واحداً. ومعنى الرفع في الأول ظاهر. وفي الثاني أخذ لازم النص وهو الظهور... وقيل: نص عليه كذا: إذا عينه^(٥).

وقد عرفت دلالة "النص" عند الأصوليين غنى وتشعباً. فقد تحدثوا عن "عبارة النص" و "إشارة النص" و "دلالة النص" و "اقتضاء النص". ويبدو أن دلالة النص عند هؤلاء هي التي ولدت مقولة "لا اجتهاد مع النص". فدلالة النص تشير إلى ثبوت حكم المنطوق للمفهوم المسكوت عنه لاشتراكهما في علة يفهم كل عارف باللغة أنها مناط الحكم ولا تحتاج إلى اجتهاد أو قياس فقهي^(٦).

ونقف في المحطة الثالثة لنرى أن مصطلح "النص" صار يدل على: القول. والخبر. والقصيدة. والحديث. والآية. وكل ما يثبته المؤلف لغيره. ومن هنا ظهرت كلمة "النصوص" في الكتب المدرسية والمناهج التعليمية. وفي هذا الاستعمال توسع لدلالة "النص" التي لم تعد خاصة بالكتاب والسنة، إنما صارت تدل على كل ما يسند إلى صاحبه كما هو بإثبات وتعيين^(٧). وفي "المعجم الوسيط": "النص: صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف (مولد). وما لا يحتمل إلا معنى واحداً، أو لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهاد مع النص (مولد)"^(٨).

ويبدو أن المعجم الوسيط يقف عند ما تداوله المؤلفون

١- أصل الدلالة في عصر الفصاحة الأول.

٢- تطوّر الدلالة في عصر الحضارة الإسلامية.

٣- تغيّر الدلالة في العصر الحديث تأثراً بالدلالات الأجنبية.

١- دلالة "النص" في اللغة والاصطلاح

تتقاسم دلالة "نص" في العربية في عصرها الأول بحسب القرائن اللغوية والثقافية معانٍ متعدّدة. لعلّ أقربها إلى المجال الحسي "الرفع"^{*}. ويبدو أن هذا المكون الدلالي موجود في معاني المادة كلها تقريباً. فمن الرفع: نص العروس، أي أقعدها على المنصة لترى. والمنصة هي ما ترفع عليه كسريها وكرسيها. ومن هذا أيضاً: نص ناقته أي استخرج أقصى ما عندها من السير. وهو كذلك من الرفع. فإنه إذا رفعها في السير فقد استقصى ما عندها

منه^(١). ولأن في هذا النص تحريكاً فقد ظهر معنى: نص الشيء، أي حركه. ويبدو أن جمع "الرفع" و "الحركة" ولد معنى: نص الشواء، أي صوت على النار ونصت القدر، أي غلت. وفي كل ما تقدم نجد "الرفع" الحسي هو جرثومة المعنى.

ونجد في المحطة الثانية مجموعة من الدلالات المتطورة عبر المجاز، وكلها يرجع بالتأني والتلطف إلى معنى "الرفع" الحسي الأول. من ذلك حديث علي ابن أبي طالب: "إذا بلغ النساء نص الحقائق فالعصبة أولى". أي بلغن الغاية التي عقلن فيها. ونص الحقائق — كما يقول الأزهري: إنما هو الإدراك. وأصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها. ومن ذلك أيضاً: نص فلاناً، أي استقصى مسأله عن الشيء، أي أحفاه فيها ورفعته إلى حد ما عنده من العلم. كما في "الأساس"^(٢). وفي التهذيب والصاح: حتى استخرج كل ما عنده. ويلحق بهذا المعنى: نصص الرجل غريمه. وناصه، أي استقصى عليه وناقشه. ومثاله ما روي عن كعب أنه قال "يقول الجبار: احذروني فإنني لا أناص عبداً إلا عذبتة". أي لا أستقصى عليه في السؤال والحساب إلا عذبتة.

ويتبين من الأمثلة السابقة أن معنى الرفع الحسي انتقل عبر المجاز إلى دلالات ذهنية كالإدراك والوصول إلى مبلغ العلم وأقصاه. ويبدو أن هذا التطور هو الذي مهد لمجاز آخر — ربما كان مرافقاً لنشأة العلوم الإسلامية — هو الإسناد والتعيين. وفي "التاج": "النص: الإسناد إلى الرئيس الأكبر. والنص: التوقيف. والنص: التعيين على شيء ما. وكل

المتأخرون قبل العصر الحديث، وذلك بدلالة عبارة "مولد" التي يقصد بها ما ظهر بعد عصر الرواية والاحتجاج. وليس ما ذكره الوسيط كافياً لرصد تطور دلالة "النص" في العربية الفصحى المعاصرة. فإضافة إلى ما ذكرناه آنفاً من معان حديثة لدلالة "النص" نجد أنها تشير إلى المعاني التالية:

أ- مجموعة من الكلمات ضمن تصرف لغوي معروف سواء أكانت مكتوبة أو ملفوظة.

ب - كل ما هو معين ومحدد، وإن كان كلمة واحدة أو أكثر.
ج - كل كلام معين لغاية دراسية أو توثيقية وإن كان كتاباً أو قصيدة أو ديواناً.

د - كل قطعة من الفنون المرئية والمسموعة كالنص الفني والموسيقي ونحو ذلك (٩).

وهكذا يتبين أن دلالة "النص" المتداولة الآن في النقد واللغة تكونت من خمسة مصادر هي:

١ - الدلالة عند الفقهاء والأصوليين. وهي التي تفسر ملمح الرفع والإسناد والتعيين والتوثيق في المفهومات المتداولة عند مثقفينا.

٢ - دلالة مصطلح (Texte) الفرنسي الذي يعني أصلاً: النسيج. فكأن النفس نسج للكلام الناشئ من فعل الكتابة التي تشبه من بعض وجوهها عملية النسيج حين ينسج (١٠). وهذه الدلالة مسؤولة إلى حد كبير عن فهم النقاد المعاصرين للنص على أنه نسيج لفظي ناشئ من توجيه رسالة إلى متلقين. وهو نسيج قابل للتفكيك، والتحليل. وإعادة التصور. وإمكانية التداخل. واحتمال التقاطع. إلى آخر ذلك.

٣ - العلاقة بين اللغة والفنون الجميلة وهي العلاقة التي يعبر عنها مصطلح "التراسل" أو "التزامن" (Synesthésie) في الاستعمال. وهذه العلاقة هي المسؤولة عن توسيع مجال دلالة النص لتشمل فنوناً أخرى غير أدبية.

٤ - المدارس النقدية الأجنبية المحدثه كالتشريحية أو التفكيكية والسيمائية وما جلبته معها من جهاز اصطلاحي تغلغل في العربية مترجماً يسلك أصل "النص" الاشتقاقى. فقول: تناس، وتناسى، وتناسية، ومتناس، وتداخل النصوص، ونحو ذلك مما لا يزال يدور على أفلام النقد منتظراً الاستقرار الذي يجلبه له الشيوع والتكرار في محارِب العلم عند أولي النظر (١١).

٥ - علم النص (Science du texte) وما جلبه من مصطلحات تدور في فلك "النص". كالنص السردى، والأبنية النصية، وأساس النص، وفضاء النص، ونحو ذلك مما شاع في الاستعمال (١٢).

ولابد من الإشارة في هذا الصدد إلى أن مصطلح "النص" وما يتعلق به من مصطلحات قريبة منه دلالة أو اشتقاقاً يشهد ما شهدته غيره من المصطلحات اللغوية والنقدية من الفوضى والبلبل والجراة على الوضع أو الترجمة. وقد صار المرء يعجب أحياناً من عبارات غريبة (كالتفريغ) النصي، و(الحض) النصي، وسوى ذلك من غرائب النقاد والمترجمين الحديثين (١٣).

٢- النص والخطاب بين الترجمة والاقتباس:

لا بد عند الحديث عن "علم النص" من التنويه بداية بكتاب الدكتور صلاح فضل المعنون بـ "بلاغة الخطاب وعلم النص" (١٤). الذي قدم فيه جملة من المعارف الحديثة حول مواضيع البلاغة والخطاب وعلم النص والتداولية. ورأى أن علم النص يقترب من الميدان الذي كان مخصصاً للبلاغة. وهذا ما دعا بعض المختصين إلى القول إنه الممثل الحديث لها. وإن اندماج الخطاب البلاغي الجديد في علم النص يتيح له تشكيل منظومة من الإجراءات المنهجية القابلة للتطبيق على المستوى التداولي. وتتمثل مهمة علم النص - كما يرى صلاح فضل - في وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة. وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل. واستخدام اللغة. ويقدم علم النص الإطار العام للبحوث الجديدة في الشعرية والسيمولوجية. كما يشتمل على المظاهر التقنية التي لا تزال تسمى بلاغية. وهكذا يخلص إلى أن إحلال مصطلح علم النص محل البلاغة، أو وضعه بجوارها بعد تحديدها على الأقل مؤشّر ضروري للتحوّل في التاريخ العلمي. وانعطاف نحو أفق منهجي مخالف للمسار القديم، مما تفرضه نظريات العلم وعماذجه. ويشير صلاح فضل إلى أن "فان ديجيك" (Dijk) بشرفي بحوثه عن علم اللغة النصي بتحويل البلاغة إلى نظرية النص. وهو المسار الذي كانت تتخذه أعمال مجموعة

أخرى من الباحثين في ألمانيا على رأسهم سبلنر (Spiliner) (١٥).

وتجدر الإشارة إلى أن ظهور مصطلح الخطاب (Discourse)





صلاح فضل

لمرجع أجنبي. هو "علوم النص"، مع مجموعة جديدة من المصطلحات التي تنتمي إلى هذه العلوم (١٧). ومن أهم ذلك عدا أوصاف النص: النصية (مصدراً صناعياً)، والكفاءة النصية، والمقبولية النصية، والتقاليد النصية، والتوقعات النصية، والإخبارية النصية، والسياقية النصية، ومعنى النصية، وغيرها كثير. ويشير هذا إلى اتساع الاهتمام بموضوع النص وعلاقته بالبلاغة والنقد والترجمة ونحوها. والاتجاه نحو تبني خوله إلى "علم" أو "علوم" نقلاً من المصادر الأجنبية.

ويلاحظ نتيجة لما تقدم من الوقوف على المصطلحات المتعلقة بالنص — على أنها نماذج — أن ظهور هذه المصطلحات رافقه تطوير دلالي ومفهومي، وتوليد اشتقاق من دون أن تكون هناك حاجة إلى استعمال المصطلحات الدخيلة أو المعربة. مع أن بعض ما ورد تكتنفه غرابة بسبب طبيعته المجازية، كالتخاض النصي، أو يقصر به معناه الاصطلاحي عن أن يكون مصطلحاً لا استعمالاً لغوياً مؤقتاً. كالكثير مما يرد في المراجع المترجمة (١٨). وهكذا يتضح أن عملية واسعة من انتقال النموذج العلمي المتعلق بالنص قد تمت على مدى نحو عشرين عاماً عن طريق الاقتباس والترجمة والتنظير. ومن المؤكد أن هذا الانتقال صار مؤثراً في عملية التطبيق عند النقاد العرب المعاصرين. فالنقد العربي الحديث الذي لم يعد بمعزل عن التيارات اللسانية المتعددة كالأسلوبية والتفكيكية وعلم النص والتداولية ونحوها حاول تمثل قضاياها النظرية، واستيعاب جهازها الاصطلاحي، وتطبيقها من دون تردد. إذ إن هذه التيارات معارف عالمية تتجاوز الخصائص المحلية للغات والآداب المختلفة. ويلاحظ أن تداخل التيارات اللسانية والاختصاصات الأدبية والإنسانية في تطورها الحديث أدى إلى انحسار الاتجاهات التخصصية الدقيقة في هذه العلوم في الآونة الأخيرة، وما ترتب عليه من اختلاف النظم المعرفية (١٩). ولابد من الإشارة إلى أن "النص"، وما يتصل به شكل في اللغة العربية حديثاً حقلاً دلالياً واسعاً توزعت مفرداته بين مصطلح واضح، واستعمال لغوي، واجتهاد في تغيير الدلالة أو نقل إلى مجال علمي. ولأن "النص" وما يتعلق به تحول إلى "علم" جديد، فمن المتوقع أن يؤلف في مصطلحاته معجم يستقصي كل ما تدوول خلال ربع قرن من حياتنا المعرفية تقريباً.

لكن تتوجب الإشارة إلى أن معظم المصطلحات النقدية

أدى إلى محاولات للتفريق بينه وبين مصطلح النص. فالخطاب نص لغوي يستخدم في سياق معين. واللغة التي تتكون من أنساق دلالية توضع في إطار زمني ومكاني معينين، وخطاب بجملة من الملابس والأحوال والظروف، وترافقها بعض الإشارات والإيماءات المساعدة. وتتدخل في أثناء ذلك عوامل أخرى تتصل بالثقافة والقرائن المقامية المتعددة. فالخطاب نص مدون أو منقول شفاهاً يوضع في ظروف غير لغوية بغية أداء وظيفة تواصلية تدرسها التداولية (Pragmatic). فاللغة تتجاوز نسق الجملة إلى مستوى النص الذي يتوجه إلى الآخرين فتكون خطاباً فيه عناصر المقاربة التداولية، ولاسيما السياق والمقام والمقاصد. والتداولية التي تتعامل مع نشاطات الفعل الكلامي التي تحدث في حالات أو سياقات خاصة تؤثر في التفسيرات اللغوية، قدمت نظرات عميقة عن التواصل اللغوي واستخدام الوحدات اللغوية في سياق معين. ولأن التداولية تختص بدراسة الخطاب دعيت بعلم التخاطب الذي تجاوز علاقة اللغة بمستخدميها إلى دراسة المخاطب والمخاطب والخطاب والسياق الخارجي، أو المقام بحسب المصطلح البلاغي العربي. ولابد من الإشارة إلى مصطلح آخر له صلة بالنص والخطاب، هو "لسانيات النص"، وهو معني بتحليل الخطاب، ويتضمن بعض عناصر علم الأسلوب وعلم السرد (١٦).

وإذا كان مصطلح "علم النص" ورد إلينا عن طريق اقتباس نظريات أجنبية وصوغها باللغة العربية — كما رأينا — فإن مصطلحاً آخر جاءنا عن طريق الترجمة المباشرة



تمام حسان

بناء المعاني في مواقف اتصالية. أما الفصل الرابع فقد تناول فيه المؤلف "الإعلامية"، أي الإخبار، ويخلص إلى أنه على الرغم من شيوع مصطلح الإعلام، فإنه يمكن النظر إلى هذا المصطلح لا من حيث إنه يدل على المعلومات التي تشكل محتوى الاتصال، بل من حيث يدل على ناحية الجودة أو التنوع. فإعلامية أي عنصر، كما يرى تكمن في قلة احتمال وروده في موقع معين بالمقارنة بالعناصر الأخرى في النص نفسه.

وفي الفصل الخامس من الكتاب يعرض المؤلف للكفاءة النصية من خلال الوقوف على دواعيها ووسائل تحقيقها عن طريق صياغة أكبر كمية من المعلومات بإنفاق أقل قدر من وسائل التعبير أو السبك (نحو إعادة اللفظ ثم التحديد عن طريق التعريف والتذكير ثم اتخاذ الإحالة، بواسطة الكنائيات، أي الضمائر وغيرها). أما الفصل السادس فيعرض فيه المؤلف للحالات المفهومية للمعلومات في الاتصال، عن طريق المنظورات (perspectives)، كالإطار (Frame)، والمشروع (Schema)، والخطة (plan)، والمدونات، وهي مجموعة من المداخل وتوالي العناصر والخطط والمدونات يمكن النظر إلى المعلومات من خلالها.

الحديثة لعلوم جديدة أو مناهج نقدية ولدت "أزمة" مثاقفة عوقت تحديد المصطلحات والمفاهيم الأجنبية، واستثمارها في الثقافة العربية (٢٠). فالتيارات الفكرية والمعرفية العالمية كانت ترد إلينا ولا سيما في بداياتها عبر استيراد بحث يفتقر غالباً إلى التعريفات الدقيقة والتصنيفات العلمية، إضافة إلى مشكلات الترجمة التي تقوم على جهود فردية غير منظمة، مع تعدد الاتجاهات، واختلاف المدارس الأجنبية، وعدم مواكبة التطور العلمي في الثقافة الغربية، وقد أدى هذا إلى ظهور ترجمات ركيكة لنصوص نقدية غادرها ذلك التطور. فوصلت إلينا متأخرة بعد أن أعلن موتها في موطنها الأصلي (٢١).

ولكن من المؤكد أن هذه التيارات هي معارف عالمية تتجاوز الخصائص المحلية للغات والآداب المختلفة كما تقدمت الإشارة. ولذلك كان ضرورياً تكييفها (Adaptation)، ووضعها في جملة العلوم الوافدة، وتوطينها في المجالات الأكاديمية والثقافية الأخرى. ولعل أبرز مثال على هذا المنحى "الواعي" ما قدمه تمام حسان في ترجمته كتاب "النص والخطاب والإجراء" لروبرت دي بوجراند، وتقديمه له بمقدمة شاملة وقفت على أهم جوانبه، وعرضت لقضاياها عرضاً لا يقل عن مستوى الكتاب الأصلي عمقاً وتمثلاً ووضوحاً. على أن الكتاب لا يخلو من صعوبات معرفية لمن لم يتمهر في هذا الميدان. والكتاب يشتمل على تسعة فصول يعرض أولها لعدد من القضايا المتعلقة بدراسة النص، وينتهي إلى أن الصفة المميزة للنص هي استعماله في الاتصال. أما الخطاب فهو مجموعة نصوص يربط بينها مجال معرفي واحد، أي أنه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصي يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق. ثم يتحدث المؤلف عن النص بوصفه نظاماً قائماً، ويحدد سبعة معايير للنص، أو للنصية هي السبك والاتحام والقصد والقبول ومراعاة مقتضى الحال فالتناس فإخبار (الإعلامية) (٢٢). وجاء الفصل الثاني من الكتاب ليشرح فكرة الترابط الرصفي التي عبر عنها بالسبك بالتعرض لصور الجملة في النحو التوليدي ثم لعمليات التعليق الرصفي. ثم يأتي الفصل الثالث لدراسة الترابط المفهومي الذي عبر عنه بالاتحام، من خلال الدلالة النحوية. ويرى أن الاتحام يقوم على عدم تجزئة المفهوم إلى سمات (وحدات دلالية صغرى)، لأن الطريقة المثلى لدراسة الدلالة هنا هي الاتجاه نحو التماسك، أي أن ننظر إلى النصوص بوصفها نشاطاً يتعلق

ويتناول الفصل السابع قضايا أخرى في عمليات الإجراء النصي. هي أنواع النصوص وإنتاج النصوص وتذكر المحتوى النصي. ويشير المؤلف إلى تقسيم أنواع النصوص التقليدية إلى النص الروائي والوصفي والأدبي ونحو ذلك. لكنه يفضل إيجاد معايير تصبح فيها هذه الأنواع التقليدية صالحة للتحديد. مثل عالم النص وبنيته السطحية وأنماط المعلومات المحتزنة والموقف في أثناء واقعة الاتصال. وينتقل المؤلف إلى إنتاج النصوص. فيلاحظ أن العناية بفهم النصوص فاقَت العناية بإنتاجها. ويقترح أن نحصل على الإجراءات الخاصة بالإنتاج والفهم كليهما. ويمكن النظر على كل حال إلى عملية الإنتاج على أنها تمر بمراحل متتالية غير منفصلة. هي مرحلة الخطة فمرحلة التجريد فمرحلة التطوير فمرحلة التعبير. ويعرض المؤلف بعد ذلك لتذكر المحتوى النصي. ويقدم تجربة قام بها على مجموعة من الطلاب بجامعة كولورادو.

أما الفصل الثامن من الكتاب فيدور حول الحادثة والقصص. إذ يرى المؤلف أن كل نص يقوم بدور المساهمة في الحوار بين المنتج والمستقبل لأنواع النصوص المختلفة. مع قدر من الوساطة التي تأتي عن تأثير الموقف. ويعرض المؤلف للمبادئ العامة في الحادثة. ويفرق بين أنواع الخطاب في هذا الشأن. ثم يتحدث عن القصص. أي السرد (Narration). ويعرض نموذجاً لقصة شعبية قديمة ليجري عليها التحليل القصصي الذي يتبناه. ثم يصل المؤلف إلى الفصل التاسع والأخير. وهو تطبيقات لإنشاء علم للنصوص. تناولت المشروع التربوي والنحو التقليدي في مقابل اللسانيات التطبيقية. وتعليم القراءة والكتابة واللغات الأجنبية. ودراسات الترجمة. والدراسات الأدبية.

وهكذا يتضح — كما يقول تمام حسان — أن الغرض من هذا الكتاب هو إنشاء علم للنص متعدد أوجه العناية. بحيث تتعدد جهات النظر إلى النص من الرصف. إلى المفاهيم. إلى طريقة التواصل. إلى الإعلامية. إلى بناء النموذج. إلى تطبيق نتائج الدراسة على الحادثة والقصص. وصور الإنتاج النصي الأخرى. إلى الانتفاع بهذا العلم في القراءة والكتابة وتعليم اللغات الأجنبية.. كل ذلك مع الانتفاع بنتائج العلوم الأخرى بدءاً بالفلسفة والمنطق وانتهاءً بعلوم الحاسب الآلي (٢٣).

وفي المقدمة التي أنشأها تمام حسان للكتاب (ص ٣ — ٥٩) مدخل للتفريق بين جانبي تناول اللغة. وهما: الدرس

والاستعمال. والدرس يقوم على التحليل وصولاً إلى التبويب والتصنيف والتأصيل. وكان لابد لهذا الاتجاه أن يعتمد على تجريد المفاهيم وافترضها عند عدم وجود ما يقابلها في الاستعمال (نحو الحذف وتقدير العامل وعود الضمير على متصيد من الكلام غير مذكور..). ومن هنا جاز لنا أن نصف النظام اللغوي بأنه نظام افتراضي. أما الجانب الآخر لتناول اللغة فهو الاستعمال الذي تبدو بعض مرتكزاته غير متفقة مع المعايير الافتراضية. إذ للمتكلم من الأغراض ما لا يتفق أحياناً مع المحافظة على القواعد. ولذلك يكون الخروج من الحقيقة إلى الجاز. والتصرف في النقل والحذف والزيادة والتقديم والتأخير. والاعتماد على دلالة الموقف في أثناء الاتصال. وعلى القرائن التاريخية والجغرافية وغيرها مما يخرج عن مجال القواعد النحوية. ويرى تمام حسان أن الغاية من تحليل النظام اللغوي هي الوصف. على حين أن الغاية من دراسة الاستعمال هي الاتصال. والاتصال لا يتم بواسطة وصف الوحدات الصغرى صوتية وصرفية. ولا بعرض العلاقات النحوية. إنما يتم باستعمال اللغة في موقف أدائي حقيقي. أي بإنشاء نص ما. وليس لأحد الاتجاهين أن يلغي الآخر. فلا الاعتراف بالاستعمال المولد للتركيب فالنصية يلغي الدراسات التحليلية لنظام اللغة. ولا تغني هذه الدراسات بحال عن الدراسة النصية. بل قد يكون الجمع بين هذين الاتجاهين ضرورياً (٢٤).

٣- مفهوم النص في بعض النماذج التطبيقية:

لقد أسهمت الممارسات النقدية التطبيقية في الانتقال من المرتكزات النظرية الأساسية. ومصطلحاتها إلى تحليل "عملي" للأعمال الأدبية التي عوملت على أنها "نصوص" وفق المفاهيم الجديدة. فقد ظهرت قدرة النقد العربي على تمثل معظم المفاهيم الغربية وتعريبها وممارستها أدوات إجرائية في حقول جديدة كالأسلوبية والتداولية وعلم النص ونحو ذلك.

ونقف استكمالاً لما تقدم في الفقرة السابقة عند مثال لموضوع متصل بالنص هو "عتبات النص". أو ما ينضوي تحت عنوان محيط النص (Péritexte).

نحو اسم المؤلف وعنوان الكتاب ومكان النشر وتاريخه والفهرس والأيقونة والإهداء وكلمات الشكر والإشارة إلى جنس العمل والمقتبسات والمقدمة. ويشير صاحب كتاب "عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر" يوسف الإدريسي إلى أن الاهتمام لهذا الموضوع

إلى صاحبه. ويقول عبد الفتاح كيليطو — كما ينقل المؤلف: "... ولذلك يظل كل خطاب بحاجة إلى مؤلف ضامن لصحته كي يصير نصاً وأكثر من ذلك فالنسبة الخاطئة بوجودها ذاتها تؤكد أن نصاً لا يستطيع أن يفرض نفسه دون اسم مؤلف يكفله ويثبت صدقه" (٢٨). وقد عبر الجاحظ قديماً عن استغراب كبير من أهل الهند لإغفالهم نسبة الكتب إلى مؤلفيها. إذ إن "لهم معاني مدونة، وكتب مخلدة لا تضاف إلى رجل معروف، ولا إلى عالم موصوف" (٢٩).

ويشير المؤلف في سياق تطور عتبات النص إلى أن تحديث وسائل الطباعة، وبروز أهمية الصورة في الدلالة والتواصل جعل الكتاب والناشرين يستغلون تقنية التعبير بالصورة ويوظفون الأيقونات. ولم يكن ذلك بدافع الزخرفة التي لا تخلو من إيهامات، بل بدافع تشكيل خطاب حول النص وحول العالم أيضاً. وتتكامل الصورة مع عتبات النص الأخرى، وتدعمها في إثارة القارئ، واستجلاب نظره. وجره إلى الأسئلة التي تطرحها (٣٠). وهكذا يتضح مدى الامتداد المعرفي المتصل بالنص، وتوظيفه في الخطاب النقدي المعاصر من خلال تألف للمعطيات القديمة مع النظريات الحديثة، من دون تفاضل بين ثقافتين أو فكرين، أو انبهار بإحداهما على حساب الأخرى.

وهناك مثال آخر على تطبيق المفاهيم الجديدة ظهر في كتاب "أدبية النص السردي عند أبي حيان التوحيدي" لحسن إبراهيم الأحمد (٣١). ويتألف الكتاب من أربعة فصول تشمل السياق والشخص والنص. وجاء الفصل الأول ليدرس سياقات النص: الإطار والمنتج. لاستبطان العوامل الخارجية الفاعلة في الخطاب. وجاء الثاني ليعرض مقاربات مفاهيم الأدب والأدبية والسرد عند التوحيدي. أما الفصلان الثالث والرابع فخصصا لكشف نوعي "النص السردي" لدى أبي حيان. وهما: النص السردي المركب، والنص السردي البسيط. ومنطلق الدراسة صحيح. إذ نأى المؤلف بنفسه عن "الوقوع في التمجيد المطلق للتراث، أو التعميم المجهف أحياناً الذي يلغي تاريخاً كاملاً من الأفكار والتصورات التي لا تختص بمراحلها فحسب، إنما تقدم الكثير من الإجابات لأسئلة معاصرة وراهنة..." (٣٢) وسعي المؤلف واضح إلى كشف "أدبية" النص السردي من خلال "الخطاب" وعناصره السياقية التي تشكلت فيها الشخصية والنصوص. وما لها من ارتباط بمواقف التوحيدي من تيارات العصر

ظهر مع النصف الثاني من القرن العشرين على أيدي مجموعة من الباحثين الغربيين الذين ميزوا بين مستويين هما: النص وعتباته (٢٥). وعتبات النص، كما يرى المؤلف، بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها. وتقنع القراء باقتنائها. وهي بحكم موقعها الاستهلاكي الموازي للنص والملازم لمتنه تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبياً وأسلوبياً. ومتفاعلة معه دلاليّاً وإيحائيّاً. فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه. وتظل مرتبطة به ارتباطاً وثيقاً على الرغم من التباعد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحياناً (٢٦).

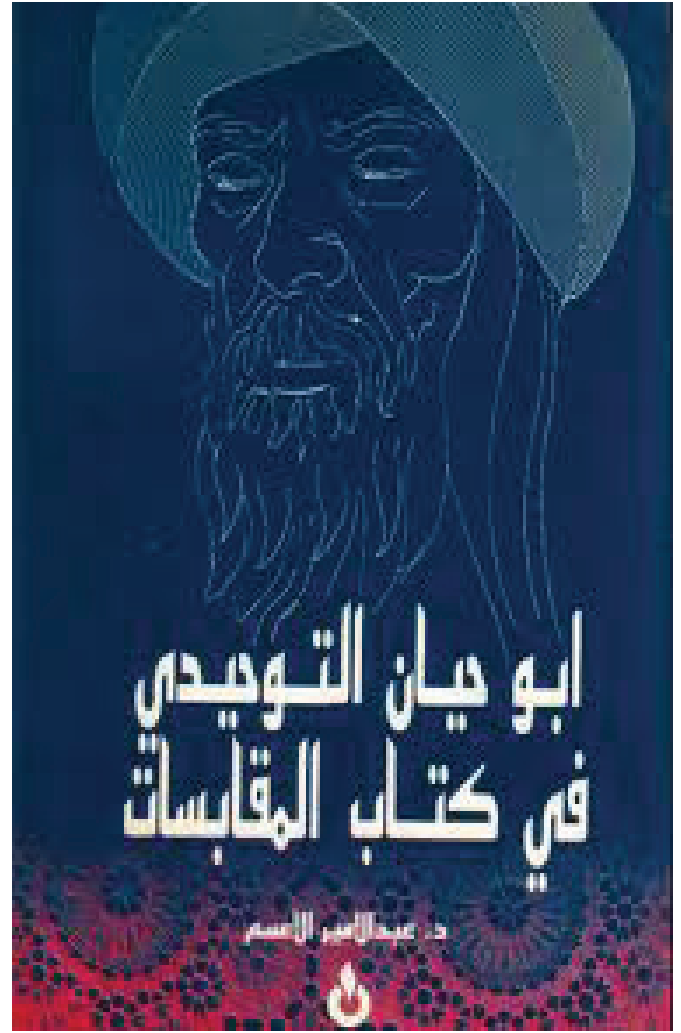
والمؤلف لا يعمد إلى اقتباس واسع من النظريات الغربية، بل يتمثلها في بحثه نظراً وتطبيقاً، ويوحي إلى القارئ بالقدرة على "امتصاص" هذه النظريات والانتفاع بها في الخطاب النقدي المعاصر. ولأجل ذلك قسم كتابه ثلاثة أقسام، هي: عناصر نظرية في الثقافة العربية الإسلامية، وعتبات النص في التنظير العربي، وقراءة في عتبات رواية (الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى) للروائي عبد الرحمن منيف (ت ٢٠٠٤).

ويعي المؤلف الغاية من الدراسات المتعلقة بعتبات النص من دون أن يركب مراكب المبالغة والشطط. ويقول: "كان سياق ظهور الكتابات المهمة بدراسة عتبات النص محكوماً بالرغبة في التنبيه على قيمة الموازيات النصية وأهميتها في كشف جوانب من معنى النص وبيان خصائصه الجمالية انطلاقاً من موقعها الاستهلاكي، دون أن يعني ذلك إطلاقاً الدعوة إلى إحلال العتبات محل النص، والانشغال بدراساتها على حساب كشف خصائصه الفنية ومميزاته الدلالية والوظيفية" (٢٧).

ويجتهد المؤلف في كشف ما يمكن أن يدل على عتبات النص في الثقافة العربية، نحو "صدر النص"، أي ما يدعى بالخطبة والاستفتاح أو "فاحة الكتاب" والمقدمة ونحو ذلك. وقد دعا المقرئ (ت ٨٤٥هـ) والتهانوي (ت ١١٥٨هـ) العناصر الواجب تضمينها صدر الكتاب بالبرؤوس الثمانية، وهي: الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه. وقف المؤلف على ثلاثة عناصر مما تقدم هي اسم المؤلف والعنوان والمقدمة. ومن الأمور اللافتة للنظر في هذا الصدد وعي العرب قديماً بقيمة إسناد النص

المؤلف إلى أن معظم المفاهيم التي عرض لها التوحيدى إن هي إلا مركّزات جلت أدبية الخطاب النثري عنده، وأكسبتها خصائص مميزة لها، أكثرها فريدة مشاكلة الأدبية: البلاغة الإنسان الكامل مشاكلة عضوية، وربطها بجمالية التلقى المؤسسة على سلامة تركيب النص ووحدته شكلاً ومضموناً، بحيث تصبح المعاني طباقاً للألفاظ، والألفاظ طباقاً للمعاني، وحينئذ يتوصل إلى الكمال عن كُتب، والجمال بلا رغب ورهب ضمن خطاب شهى يحقق الفائدة بعد مروره بمرحلتى الإفهام فالإطراب (٣٤).

ويقف المؤلف عند مفهوم النص السردى المركب – المعقلن، ويرى أنه خطاب فكرى فى مضمونه، أدبى فى تقنياته، ينزع نحو التحليل والمقارنة والتأمل. وتقوم أدبية هذا النص على الشكل الحوارى، ومدخله السؤال والجواب، وما يمكن أن يتولد منهما من ثنائيات، والسؤال – كما ينقل المؤلف – هو الخطاب الذى تتجلى فيه خصائص التفكير، فهو خطاب العقل. أما الجواب فهو الخطاب المرد للآراء، وهو بالنتيجة خطاب النقل (٣٥). أما قضايا السؤال الموضوعية التى شغل بها التوحيدى فأهمها قضية الإنسان وما تبعته من تفلسف تأملى عبر منظور فكرى تحليلى يسعى إلى تعرف جوانب الظاهرة أو جزئياتها مسترشداً بعلامات الاستفهام البسيطة. ويقف المؤلف عند قضايا السؤال والجواب الأدبية كاللغة والصورة والمحاور، كما يقف على القضايا الموضوعية كالقضايا الحضارية والسياسية والدينية والفكرية، أما النص السردى البسيط فهو النمط الآخر الذى يغلب عليه التوجه الشعبى واستحضار الهامشى ورصد الواقع والسلوك اليومى. لكن لا يفهم من ذلك أن هناك تضاداً قاطعاً بين نمطى النص السردى المركب والبسيط، فقد كانت حال الكثير من العامة والمثقفين هي الوقوف على مسافة واحدة من الأدبيات السردية مركبة وبسيطة، وللسرد البسيط أشكال فنية متعددة كالخبر والنادرة والوصف المشهدي والحكاية، وله أيضاً وظائف إمتاعية ونقدية ومعرفية. أما القضايا الموضوعية للنص السردى البسيط – كما يرصدها المؤلف لدى التوحيدى – فتغطي القضايا الخاصة بالعصر، وإشكالياته، وأزماته السياسية والروحية والاعتقادية والفكرية والاجتماعية والمعيشية. لكنها تبقى هنا نصاً موضوعياً أدبياً أكثر من كونها تاريخاً أو وقائع. فالانتقائية واضحة فيها، وهي



ومؤسساته الفاعلة فى توجيه المعرفة والأدب والمجتمع. ويرى المؤلف أن أبا حيان ولج إلى بيان "الأدبية" من باب البلاغة وارتباطها بالعقل، فالبلغ لا يستملى بلاغته إلا من العقل. أما قوى الإبداع ومصادره لدى الإنسان فتكمن فى البديهة (الطبع) أو الموهبة، أو الارجال والبعد عن التأمل والتفكير من جهة، وفى الروية (الصناعة) من جهة أخرى. والبديهة والروية يتكاملان فى إنتاج "الأدبية" عن طريق التناسب، والتفاضل الواقع بين البلغاء فى النظم والنثر إنما هو – كما يقول التوحيدى – فى المركب الذى يسمى تأليفاً ورسفاً، وهو جوهر محيط بالأجزاء، أي هو "النص الأدبى" بكلية (٣٣). ويستنتج المؤلف من مقارنة التوحيدى مجموعة من الأسئلة التقليدية المتعلقة بالأدبية ووسائلها الداخلية والخارجية: اللفظ والمعنى، والشعر والنثر، وتداخل الأجناس، والتلقى، والصدق والكذب، والصورة. ويخلص

في محاولة فهم النص وتفسيره وتأويله. ولذلك يعد العنوان نصاً أصغر (Micro Texte) يقوم بثلاث وظائف، إذ يحدد ويوحي ويمنح النص الأكبر بعداً جديداً. كما أنه يفتح شهية القراءة (٣٩). والعنوان لنص الشاعر هو "كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة" جاء في خط كبير (Bold). ثم يقسم النص على أجزاء يحمل كل جزء منها عنواناً خاصاً به. ويرى الناقد أن الشاعر قدم نصين. الأول شعر جاء على نسق شعر التفعيلة. والثاني نثر عبر عن

صالحة للتأويل والقياس أكثر من صلاحيتها للمطابقة مع الحدث التاريخي (٣٦).

ويخلص المؤلف – الناقد إلى أن النص السردى المركب تميز بتعددية وجدة في طرح الموضوعات. وأقام التقابل الحوارى في عمودين. الأول ضم مفردات العرب والدين والشعر والنحو والإنشاء. والثاني ضم مفردات العجم والفلسفة والنثر والمنطق والحساب. وأدى مهمة واسعة في سياق النقل العلمى المعرفى من المنطق والفلسفة والعلوم الأخرى إلى "الأدب". ومنطقه وقواعده الداخلية للخطاب لغة وإيقاعاً وتمثيلاً حسياً للوقائع الحوارية الذهنية المجردة. أما النص السردى البسيط فقد تميز بانفتاحه على جوهر إنسانى. وتأديته عن طريق الخبر والنادرة والوصف المشهديات والحكاية مهمة إنشاء بلاغة (أدبية) توازي بلاغة النص السردى العميق. معتمداً على هامش الحرية للسخرية من المتون الرسمية. ونقد قيمها الثقافية. ومظاهر السلوك المؤسسى. ويتبين بعد هذا العرض الكثيف مدى نجاح المؤلف في توظيف المعارف الحديثة المتصلة بلسانيات النص عامة وعلم النص خاصة في هذا الدرس التطبيقي من دون أن تظهر فيه أي مشكلة مصطلحية. فقد كان المؤلف يقدم فهمه للمصطلح الذي يستعمله. ويعرض لمفهوم المسائل المدروسة بعد استصفائه للمناهل العلمية العربية والمترجمة. ويعرض عن الخوض في المشكلات النظرية وحشد الآراء الخلافية.

ومن الأمثلة التطبيقية على مقارنة النص في نقد الشعر ما عرض له عادل ضرغام في كتابه "في تحليل النص الشعري" (٣٧). وينطلق ضرغام من مقولة أن النص المكتوب ولد هوية بصرية للنصوص. فالشعراء المعاصرون أصبحوا يهملون العناصر السماعية. ويركزون جهدهم لتوليد شعرية بصرية. وبناءً على ما تقدم صار الشعر تبويماً للكلمات بترتيب معين أو محسوب. ويرى الناقد ضرغام أن النظريات النقدية أدت مهمة كبرى في هذا السياق. كالشكلية الروسية والبنوية. وذلك من خلال احتفاء هذه النظريات بالتشكيل اللغوي للنص (٣٨). ويتناول ضرغام قصائد للشاعر سعدي يوسف ضمن ذلك التوجه. ويقف عند اختيار الشاعر للعنوان. فالعنوان غداً جزءاً لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى "الناصر" لاصطياد القارئ، وإشراكه في لعبة القراءة لدى المتلقي.

عادل ضرغام في تحليل النص الشعري



صوت الذات الإنسانية. وقد أفضى ذلك إلى وجود تقابل بين هذين النصين: النص الشعري والنص الموازي. ويشير الناقد إلى أهمية التشكيل الكتابي البصري في توزيع مساحات البياض. وإن كتابة شعر التفعيلة تشير إلى فضاء خاص يميزها. فالبداية من اليمين تجعل التموج في ناحية اليسار. ولكن مساحة البياض التي يتركها الشاعر في يمين النص الشعري مساحة دالة. لأنها تشير إلى خلخلة في الصوت الفاعل والمحرك. وتشير إلى بداية وجوده وسيطرته (٤٠). ويصل الناقد إلى أن تحول الشعرية العربية المعاصرة إلى شعرية كتابية أدى إلى القراءة

الصامته بعيداً عن الشفهية الإنشادية. وهذا التحول كان ذا تأثير كبير في البحث عن آليات تعوض فقدان آليات الأداء الشفهي. كتدقيق الصفحة ومكان العنوان وعلامات الترقيم وتوزيع مساحات البياض والسواد والرسوم التي يمكن أن يستعملها بعض الشعراء.

وتشير مراجع عادل ضرغام إلى اهتمامه بالتشكيل البصري وتطور القصيدة العربية المعاصرة باتجاه "الكتابية" على حساب "الشفهية". كما تشير إلى اقتصاده في اقتباس المصطلحات الدالة على النص من مصادرها. فقد ذكر بعضها من دون إحالة، كالنص الموازي، واستعمل بعضها الآخر من غير تحديد، نحو "النسق" و"الإطار" و"مواصفات الاتصال" و"السياق"، إضافة إلى أنه لم يعرض لأي تعريف للنص مستوحى من علم النص وجهازه الاصطلاحي.

ونشير أخيراً إلى كتاب "مبادئ التحليل الأدبي: الاستكشاف الجمالي لعالم النص الشعري" لمرشد أحمد، وهو كتاب وضع لتبسيط مقاربة النص الشعري وجعلها في سياق تعليمي (٤١). ويدل هذا النحو على مبلغ الحاجة إلى تجديد مناهج النقد وقراءة النصوص في ضوء اللسانيات وفروعها التطبيقية، كما يدل على مدى استيعاب الأفكار والمصطلحات الجديدة وجعلها في سياق أكاديمي يوظف للتطبيق والممارسة النقدية أياً كانت درجتها. ويحفل الكتاب بالمصطلحات النصية التي يوظفها الباحث للدخول إلى عالم النص. وأكثر مصطلح يتردد عنده هو "النص الشعري". وقد جعل كتابه في قسمين: قسم يتصل بجماليات الفكر، وقسم يتصل بجماليات الأسلوب. وفي القسمين كليهما يقبل الباحث على الكثير من مصادر علم النص والشعرية والأسلوبية والتأويل والصورة والسياق والتشريحية "التفكيكية" والخطاب من غير إحياء بوجود مشكلة في تلقي المصطلحات الجديدة وإدخالها في لغة النقد الحديث. وما ورد عنده مثلاً: الواقع النصي وخارج النصي ودخل النصي والتماسك النصي والربط النصي والوحدة النصية وما قبل النص والأساس النصي وغيرها.

ويستنتج من خلال ما عرضنا من تطور مفهوم النص وظهور علم النص وانتشار المصطلحات المتصلة بذلك عن طريق الاقتباس والترجمة والتطبيق أن العلوم اللسانية الجديدة ومناهج النقد ولا سيما اللغوية منها، أي ما يتصل بلسانيات النص عامة هي علوم غريبة النشأة، لكنها تحمل

خصائص المنهج من الوجهة الإبتيمولوجية. ولذلك صار بالإمكان الإفادة منها، ولو أنها كانت غريبة الطابع تماماً لما كان لنقدنا الحديث أن يقبل عليها هذا الإقبال، وأن يوظفها ذلك التوظيف المتعدد الجوانب (٤٢). ولذلك تبقى قضية الثقافة ونقل المعرفة أمراً مطلوباً ولا سيما على صعيد المناهج التي هي وسائل تواصل تتجاوز المحلية والخصوصيات الأخرى.

الهوامش والمصادر:

- ١- انظر: الزبيدي، تاج العروس، الجزء الثامن عشر، تحقيق عبد الكريم العزباوي، ١٩٧٩، الكويت، مادة (نص)، ص ١٧٨، وقارن بابين منظور، لسان العرب، دار صادر، مادة (نص)، ص ٩٨، والفيروز أبادي، القاموس المحيط، طبعة مؤسسة الرسالة ١٩٨٦م، ص ٨١٦.
- ٢- انظر: الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت ١٩٨٢، ص ٤٥٩، وقارن بالتاج واللسان والقاموس.
- ٣- انظر: التاج، المادة نفسها، ص ١٨٠، وقارن باللسان، الجزء نفسه، ص ٩٨.
- ٤- التاج، ١٨٠ / ١٨ "نص".
- ٥- الكفوي، الكلمات، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٢م، ٣٦٦ / ٤.
- ٦- انظر: المصدر السابق، ١ / ١٨٦.
- ٧- انظر: إبراهيم السامرائي، معجم الفرائد، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٤، ص ١٧٠، وقد ذهب السامرائي إلى أن "نص على الشيء: عينه وأثبتته" من كلام المعاصرين، وهو وهم، فقد ورد لدى الكفوي المتوفى سنة ١٠٩٤هـ - ١٦٨٣م، انظر الكلمات، ٣٦٦ / ٤.
- ٨- انظر: المعجم الوسيط، الطبعة الثانية، ١ / ٩٢٦.
- ٩- انظر بحثاً لي بعنوان "الظواهر التناسية في الشعر العربي الحديث"، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد (٢١) لعام ١٩٩١، ص ٢٤٦ - ٢٤٧.
- ١٠- انظر: عبد الملك مرتاض "في نظرية النص الأدبي"، الموقف الأدبي، دمشق، العدد (٢٠١) لعام ١٩٨٨، ص ٤٧ - ٥٠، وانظر له أيضاً بحث "نظرية، نص، أدب": ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة، ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد الأول ١٩٩٠، ص ٢٦٦ - ٢٧٥.
- ١١- انظر مثلاً على هذه المصطلحات في بحثي المشار إليه برقم ٩، ص ٢٤٥.
- ١٢- انظر مثلاً على ذلك كتاب بلاغة الخطاب وعلم النص لصالح فضل، سلسلة عالم المعرفة، رقم ١٦٤، آب ١٩٩٢م.
- ١٣- انظر مقالة مرتاض المشار إليها برقم (١٠)، ص ٢٠١.
- ١٤- انظر توثيقاً له في الحاشية رقم (١٢).
- ١٥- انظر: السابق، ص ٢٤٧، ٢٥١، ٢٥٣، وقارن بكتاب برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، ط. أولى، الدار الفنية بالرياض

- ٢٠١٠، ص ٣٦ وما يليها.
- ٣١- انظر: الأحمد، حسن إبراهيم، أدبية النص السردى عند أبي حيان التوحيدي، دار التكوين، دمشق ٢٠٠٩، (٣٨٤ صفحة).
- ٣٢- انظر: السابق، ص ٨.
- ٣٣- انظر: السابق، ص ٩٩ - ١٠٥.
- ٣٤- انظر: السابق، ص ١٠٧ - ١٠٨.
- ٣٥- انظر: السابق، ص ١٥١ - ١٥٤، والكلام منقول عن عبد السلام بن عبد العالي، انظر: ص ١٥٣، الحاشية رقم (١).
- ٣٦- انظر: السابق، ص ٣٠١ - ٣٠٣.
- ٣٧- انظر: ضرغام، عادل، في تحليل النص الشعري، الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط. أولى ٢٠٠٩.
- ٣٨- انظر: السابق، ص ١٣ - ١٤.
- ٣٩- انظر: السابق، ص ٢٢.
- ٤٠- انظر: السابق، ص ٣٦.
- ٤١- انظر: مرشد أحمد، مبادئ التحليل الأدبي: الاستكشاف الجمالي لعالم النص الشعري، نشر المؤلف نفسه، حلب، ط أولى ٢٠٠٩.
- ٤٢- انظر حواراً مع سعد الدين كليب، في مجلة الموقف الأدبي، العدد (٤٦٨) للسنة الأربعين، عام ٢٠١٠، ص ١٩٦ - ١٩٧.

- ١٩٨٧، ص ١٨٣.
- ١٦- انظر: محمد محمد يونس علي، وصف اللغة العربية دلاليًا، منشورات جامعة الفاخ، ليبيا ١٩٩٣، ص ١١٧ - ١١٨، وانظر في مصطلح (الخطاب): عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي - عربي، لوجمان، القاهرة ١٩٩٦، ص ١٩ - ٢٢ (من قسم المعجم) وص ١١٦ - ١١٦ من القسم نفسه.
- ١٧- انظر كتاب: الترجمة وعلوم النص لنيوبرت وشريف من ترجمة محيي الدين حميدي، جامعة الملك سعود بالرياض ٢٠٠٢، ونشير هنا إلى أن صلاح فضل استعمل مصطلح "علوم النص" في أثناء حديثه عن النص وعلمه، ص ٢٧١ من دون أن يعول عليه في كتابه، ونشير هنا إلى أن كتاب: التحليل اللغوي للنص من تأليف كلاوس برينكر، وترجمة سعيد حسن البحيري، الصادر عن مؤسسة المختار بالقاهرة عام ٢٠٠٥ يستعمل مصطلح "علم لغة النص"، انظر مثلاً ص ٢٢ من الكتاب.
- ١٨- أورد مترجم كتاب الترجمة وعلوم النص ثلاثة عشر وصفاً لمصطلح "النص"، وثمانية وعشرين (مصطلحاً) تتعلق بحقل النص المعرفي، انظر، ص ٢٤٤ - ٢٤٥، على حين لم يورد قاموس اللسانيات لعبد السلام المسدي سوى أربعة مصطلحات تتصل بالنص، انظر كتاب المسدي، الدار العربية للكتاب ١٩٨٤، ص ١٧٩، مع اعتبار الفارق الزمني بين الكتابين.
- ١٩- انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص (مرجع سابق)، ص ٢٥٠.
- ٢٠- انظر مثلاً: قدور، أحمد محمد، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر، دمشق ٢٠٠١، ص ١١ وما يليها.
- ٢١- انظر: المرعي، فؤاد، وسهام الناصر، "المصطلح والمفهوم في النقد الأدبي"، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد (٣٥) لعام ١٩٩٩، ص ٤٧.
- ٢٢- انظر: دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة ١٩٩٨، ص ٨، وقارن: عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة (مرجع سابق)، ص ١١٦ (من قسم المعجم).
- ٢٣- انظر: دي بوجراند، من مقدمة تمام حسان للكتاب، ص ٥ - ٦.
- ٢٤- انظر: السابق، ص ٣ - ٤.
- ٢٥- انظر: يوسف الإدريسي، عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، أسفي (المغرب) ٢٠٠٨، ص ٤١.
- ٢٦- انظر: السابق، ص ١٥.
- ٢٧- انظر: السابق، ص ١٦.
- ٢٨- انظر السابق، ص ٢٦، وقارن بكتاب الآداب والغرابية: دراسات بنيوية في الآداب العربي لعبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٢، ص ١٢ - ٢٠.
- ٢٩- انظر السابق، ص ٢٨، ونص الجاحظ في البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الفكر، ط. رابعة، ٢٧/٣.
- ٣٠- انظر السابق، ص ٥٣ - ٥٤، وانظر تطبيقاً مشابهاً في: خالد حسين، حدود النص: التحولات والأبعاد الدلالية عند علي الجندي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد (٤٦٥) لعام





هذيانات المخيلة في اكتشاف الجسد

أسامة غانم

يحصل التقاطع والتداخل في النص الروائي ، في صفحة مائة واثنين من رواية " اكتشاف الشهوة " للروائية الجزائرية فضيلة الفاروق، من حيث التقاطع في الازمنة والتداخل في السرد ، فالنص يشغل في مكانين مختلفين تماماً داخل الرواية ، فالواقع الافتراضي الموجود في الاوراق يكون خارج واقع النص الروائي العام ، لأن الافتراضي يعتمد اعتماداً كلياً على التخيل المنطلق من الهذيانات التي تكون خارج اسوار العقل وخارج متاريس المنطق ، وذلك عندما كانت بطلنة الرواية باتي بسطانجي في مستشفى قسنطينة الجامعي في قسم الأمراض النفسية، في غيبوبة لمدة ثلاث سنوات ، منقطعة عن العالم المحيط بها وعن ذاتها المتمثل في جسدها ، فالاوراق المسرود فيها ، كانت نتيجة الهذيانات ، ونتيجة عدم تواصل وعيها بذاتها وبالعالم ، اي أن الشخص المصاب بهذه الحالة يكون فاقداً الاحساس بواقعه وبذاته، لاسباب قد تكون سوسيو- فكرية وثقافية ، ولا يعتبر ميشيل فوكو هكذا شخصاً مريضاً ، بل صاحب قضية انسانية يحاول نشرها ، وليس هذا فحسب بل يكرس نفسه لفضح مواطن الخلل وتعرية

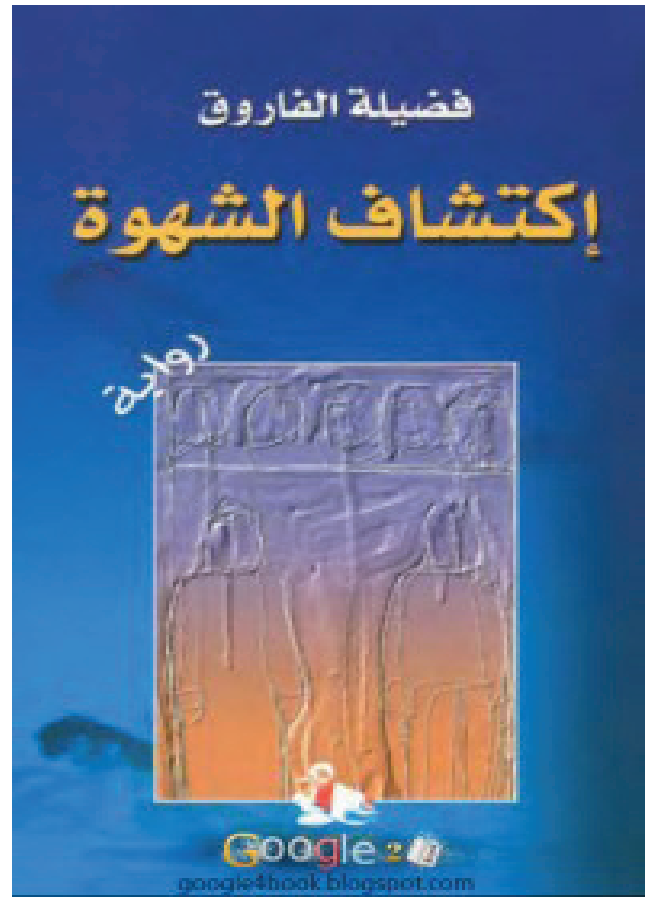
التناقض ما بين السرد في الاوراق وبين السرد في النص العام . في هذه الحالة يكون مسرود الاوراق تابعاً للسرد الروائي . وملحقاً به . ولكنه منفصلاً عنه . لان جميع شخصيات الاوراق لم تلتق معها نهائياً في حياتها الاعتيادية . بل لم تزر مدينة باريس بتاتاً المكان الذي تجري الاحداث فيه . وعندما تبدأ باني بالتساؤل بعد خروجها من الغيبوبة . ياتي الرد من قبل طبيبها خالد سليم . رداً ميتافيزيقياً . فانتمازياً . لامعقول :

- هناك شيء في حكايتك يفوق الطبيعة . وأنا لم أتوصل اليه . سفرك اثناء غيبوبتك . تواصلت مع الأموات . الحياة الأخرى التي عشتها . كل شيء أصدقته منك . لكني لأجد تفسيراً لما حدث ص ١٠٩ الرواية .

اما بالنسبة لزمن الاوراق . فيكون زمناً مفتوحاً . غير خاضع للتقسيم الثلاثي من حيث الماضي - الحاضر - المستقبل . بعكس زمن النص المغلق المحكوم بالتقسيمات الثلاثية .

وتعتبر باني بسطائجي بطلا اشكاليا . لأنها تبحث عن قيم انسانية في عالم يعمل بقسوة مخيفة من اجل خنقها . او اغتيالها . او تشويهها . لذا قامت الساردة / الروائية بالتمرد على الواقع المتواجدة فيه لاجل إعادة صياغته ولو بطريقة خيالية . بل شمل تمرد باني كل أشكال سلطة المؤسسة : سلطة الزوج / مؤسسة الأسرة . سلطة التشريع / مؤسسة الفقه . سلطة الآخر / مؤسسة المجتمع . سلطة الفكر / مؤسسة الثقافة . بالإضافة الى ذلك قامت فضيلة الفاروق بتسليط الضوء على مجموع العلاقات التي بنتها باني في سردها لردم الفجوة بين الثنائيات : عقل / هذيانات . حقيقة / خيال . أنا / جسد . ففي هذه الثنائيات نسج تخيل النص .

تقول الناقدة فريال جبوري غزول في دراستها النقدية الموسومة " تجليات الجنس في الرواية العربية " : متى وكيف ولماذا أصبح الجنس تابو في الخطاب الأدبي عندنا بعد أن كان موضوعاً مباحاً في التراث العربي الاسلامي بدءاً من امرئ القيس ومروراً بأبي نؤاس والجاحظ وألف ليلة وليلة ؟ فهل هذا التابو أمر مستورد . أم كما يزعم الرقيب في عناد مغالط " ليس من ثوابتنا القومية وليس من تراثنا " وهل هذا التابو مرتبط بصعود الطبقة الوسطى أم هو الوجه الاجتماعي للقمع السياسي الذي نعاني منه ((١) . تساءلات مشروعة . وبالأخص عندما تبدر من المرأة . لأن الجنس مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأبعاد : السوسولوجية -



اسبابها في المجتمع . كما في خماسية عبدالرحمن منيف " مدن الملح " . وبالذات جزء التيه . الذي يخص متعب الهذال . الشخصية الروائية المركزية المختلة ذهنياً . التي تثور على سلطة المؤسسة القبلية الحاكمة وعلى الاحتلال الاجنبي المتواطئ مع المؤسسة القمعية في احتلال مدينته وادي العيون .

لقد تمكنت الروائية أن تحتوي التخييل وتقدمه وكأنه حقيقي . من خلال القدرة على التداخل ما بين عالم السرد الواقعي للنص الروائي وعالم السرد التخيلي للهذيانات / الاوراق . وأن هذا التنقل والتبادل بين العالمين . هو بؤرة التخييل . والاستراتيجية التواصلية . التي تستخدمها الروائية . لكي تصل - اي القدرة - إلى القارئ . لإنشاء تواصل مباشر معه . هذا يحصل لأن التخييل متداخل مع الفعل الانساني في جوهره وعمقه . بفضل احتفاظ الانسان بهويته ووجوده في الذاكرة التاريخية - السوسولوجية .

ويعثر القارئ على الاختلاف الذي يصل الى حد



فضيلة الفاروق

بضعاف اغتصابه لها كان يقوم بمضاجعتها من دبرها (ص ١٢ - ٥٢) ، هذا كله يعيدها الى تعزيز رغبتها الاولى أن تصبح صبياً ، ولكن باستحالة ذلك تتحول الى كائن لأنثى ولاذكر ، وتقع ما بين الحلم والوهم : - كنتُ صبياً مشوهاً ، يخلق عالمه الخاص في أزقة قسنطينة القديمة ، تلك الأزقة الحجرية الضيقة التي تفوح برائحة عقاقير العطار ، تلك الأزقة ، أزقتي أنا ، والتي كانت تشكل جزءاً من انطوائي ورفضى لمنطق الطبيعة ص ١٥ الرواية .

وهذا ما دفع البعض أن يقول بان فضيلة الفاروق " تركّز على الجسد الأنثوي المشوه أوالمبهرج برغبات الذكورة .. " ٣ ، ويشبه عملية الاغتصاب بانها ليست " سوى محاولة اعداد وجبة طعام ، بذوقية خاصة " ، وبما انه قد تم الفعل في المطبخ ، اذا يجب أن يتحول الجسد الى وجبة طعام شهية ، ويخلص الى القول بان بطلنة فضيلة الفاروق ماهي الاعبارة عن " ديكور في الواجهة الشهرزادية " ، كـ شهرزاد نفسها ، و أولف كتاب " اكتشاف الشهوة " نتيجة غيضاها من الذكر والمها من الأنثى وأن الفاروق قد فشلت في خطابها للذكر ، عندما ناشدته الى التغيير في الرؤية والموقف ، ولكن هذا البعض لم يتطرق الى جوهر العلاقة ، وماهي اسباب فشلها بينهما ؟ عليه أن الرؤية

السياسية- النفسية - التاريخية - الجسدية ، المتحددة بالاطر الثقافية ، وليس ذلك فحسب " بل أن التراث كانت له انتهاكات كبرى في مجال الجنسانية مثل الاستحواذ على مصادر الجنس واحتكارها من قبل الخلفاء والوزراء والولاة والقضاة ، في حين كانت الجماهير تعيش بؤساً وحرماناً جنسيين ، وتخضع لمراقبة ومعاينة اذا قامت بسلوك جنسي يتناقض مع الأنظمة التي وضعتها السلطة ، هذا الاختلال بحقل الجنسانية مكن خطاب الفقه من الخروج ببديل منهجي قائم على التحريم والتأثيم والتدنيس " ٢ ، وذلك لالتقاء مصالحه - اي الخطاب الفقهي - مع الحاكم او الطبقة الحاكمة او المرجعية الدينية .

ونقرأ لـ فضيلة الفاروق في صحيفة السياسة بتاريخ ١٤/٥/٢٠١٢ ، في مقابلة اجرتها سجا العبدلي ببيروت معها مايلى : هناك حيلة نفعت على مدى قرون لجعل هذه المرأة تصبح شريكة في التخلي عن حقوقها حين يواجهها المجتمع بعبارة " هذا شرع الله ومخالفة الشرع كفر " . كل القوانين الجائرة تنسب للشرع ، ولأن عندنا في مجتمعنا مناقشة الشرع ((قد)) تلحق بالمناقش أذىً كبيراً يصل الى حد التكفير والقتل ، فأنا المرأة تفضل ظملاً على ظلم ، وهذا الفعل ينشئ ثقافة ذكورية تعمل على طمس والغاء حقيقة كون المرأة كائناً انسانياً وأجتماعياً ، وفقدان التواصل بين المرأة والرجل ، هذا ليس سببه الاختلاف البيولوجي ، انما بسبب الالتباس الابستمولوجي المتمركز في الايديولوجية المركزية القضائية ، المنبثقة عن ايديولوجية تبريرية تستند الى وهم ميتافيزيقي كما يقول تيري إيجلتون .

أن فعل الاغتصاب هو محور الرواية ، اغتصاب الزوج لزوجته ، وشعورها بالاضطهاد والمهانة والذل ، وبكراهية جسدها ، وان لاقيمة له ، نتيجة زواج قسري ، مدعوم بمباركة الاهل ، وعقد من ورق ، عبارة عن صك لعبوديتها له ، ليشمل ذلك ايضاً اغتصاب الروح وتلوينها : - وفي اليوم السابع جُن جنونه ، حاصرني في المطبخ ، ومزّق ثيابي ، ثم طرحني أرضاً واخترقني بعضوه ، لم يحاول أن يواجهني ، لم يحاول أن يفهم شيئاً من لغة جسدي ، أنهى العملية في دقائق ورمى بدم عذيرتي مع ورق " الكلينكس " في الزبالة ص ٨ الرواية .

هنا تتكشف انوثة في جسد مازال رهينة للقهر والعنف والاستلاب ، من قبل زوج ، يعود ثملاً يومياً ، وقميصه ملطخ بحمرة نسائية ، وثيابه الداخلية ملوثة بمنيه ، ولكي

لديهم لم تتجاوز حدود جسد شهريار- هم - !

في رواية " زينب والعرش " لـ فتحي غانم الصادرة عام ١٩٧٧ ، نعثر على مشاعر امرأة مغتصبة عند زينب الايوبي الشخصية المحورية . وهي نفس المشاعر التي تحملها باني بطلة " اكتشاف الشهوة " ، تلتقي في الدلالات وتختلف في الفعل . ف زينب امرأة مختونة ، بمعنى انه قد قطع من جسدها جزءاً ، هذا القطع قد احدث تشويهاً في نفسيتها . وعطلاً في الوظيفة الجنسية لديها . ومايعيننا هنا في دراستنا ، أن الختان يتساوى مع الاغتصاب ، وأن " المرأة المختونة امرأة مخصية " ٤ ، ويصبح الاغتصاب اليومي لزينب الايوبي من قبل نور الدين بهنس موازياً للاستسلام المطلق ، ثم ليتحول هذا الاستسلام (الانهزامية عند باني) الى مقاومة صامتة ، مخنوقة ، ولزيادة بشاعة الموقف ، يضيف فتحي غانم صفات جسدية واخلاقية مثيرة بقبحها على نور الدين فهو : ضخم الجثة ، بدين ، بطين نهم ، بخيل ، نتن ، مقامر كبير ، يقبل الرشوة ، ويتمثل ذلك كله في ليلة زفافها التي تكون مثابهة ليوم ختانها :

" أخذها نور الدين الى حجرة دودو هانم التي اعدوها لليلة الدخلة ، وهجم عليها وقد أرقدت على السرير ، فأستسلمت له وهي خدق في المصباح بسقف الغرفة وتذكرت العذاب الذي شعرت به وام اسماعيل تجري لها عملية الختان وظلت خدق في السقف والمصباح ، ونور الدين يجثم على صدرها ويعبث بجسدها ويلهث فوقها وقد خنقها بأنفاسه وهي تواجه هذا الكابوس بإحساس غامض بالشجاعة والكبرياء والاحتقار حتى همد نور الدين وانزاح عنها وهي مازالت خدق في السقف ، ولم تسمع مايقوله كانت عارية ولايهمها أن تستر جسدها - رواية زينب والعرش " وفي اسم نور الدين دلالة رمزية دينية اطلقت بقصدية وتعمد على هكذا شخص ، فدناءة فعله وفكره يناقض رمزية اسمه بل هو الظلام (= الموت) بالنسبة اليها .

وتنقلب حياة باني الرتبة ، المملة ، مرة ثانية - فالاولى كانت يوم زواجها - في صباح يوم ماطر ، حين هربت من مزاج زوجها السوداوي من اجل الهروب لاغير ، وفي هذا الصباح تدرك معنى " أن تهرب من زوج وتنطلق مع رجل آخر . معنى أن تقترب من بوابة الخيانة ونقرعه خلسة بقلب يعلن ثورة ، ومعنى أن نكون في عالم رجل وندخل عالم رجل آخر ص ٢٩ الرواية " وهذا الانقلاب يحدث بقبلة ، قبلة منقوعة بماء المطر ، المطر الشبق ، المتواطىء مع شفاه

إيس ، المطر الذي يحولها الى لبوءة شبيقة ، وامرأة متبللة بماء إيس والمطر ، القبلة التي تكتشف فيها الشهوة ، فقبلة إيس تحولها الى جمرة متقدة ، ولكن رغم انها قبلة زلال ، جعلنا نتساءل كما تساءلت باني / الساردة : - أمّن الممكن أن أشفى منها ، وهي التي جعلتني أكتشف الشهوة وأختار درب التجريب ص ٩٧ . وتصبح المغامرة رائدها ، والمحاولة مرشدها ، وخوض الجهول متعتها ، والتجربة دربها ، وبالتجربة يتكاثر العشاق ، وتتكاثر القبل لتكون لكل قبلة مذاقها الخاص لها ، فقبلة شرف مطعمة بالتبغ والقهوة ، وقبلة مود مينة ، أما قبلة إيس فهي مفتاح اكتشاف الشهوة .

أن الانغماس في الجنس احياناً قد يكون من اجل النسيان ، ومن اجل معاقبة الجسد ، وذلك بتعهيره ، ففي رواية " وليمة لاعشاب البحر " لـ حيدر حيدر ، نرى فلة العنابية تلجأ الى الجنس كوسيلة للنسيان ، واحتجاج على الثورة الجزائرية لعدم مكافأة خدماتها التي قدمتها لجيش التحرير الجزائري ، ولقسوة ظروف الحياة والعوز تلجأ الى المتاجرة بجسدها ، ورغم سوء وضعها ، فانها تسمح لمهيار الباهلي باستغلال جسدها ونقودها ، ورغم هذا كله فان لها طقوسها الحميمية في ممارستها للجنس ونظيرتها الخاصة به فانها " بعد الليلة الاولى تطوقهم بخيوطها ثم تبدأ امتصاص دمهم بنأان اذ يهمدون تحت تاثير الطعنة الاولى للبظر الملتهب ، ص ٢٤٧ رواية وليمة لاعشاب البحر " ، اما مهيار الباهلي الشيوعي العراقي المهزوم من منطقة الأهوار في جنوب العراق الى الجزائر ، فانه قام باغراق نفسه في احضان فلة الشبيقة ، يكون اكثر تطرفاً في النسيان واكثر قسوة في معاقبة جسده عندما يقول : " اما وطني أنا فهذا البانسيون وهذا الجسد ، ص ٢٤٩ " يقصد جسد فلة بوغنا ، وهذه الحالة بذاتها تمر بها باني عندما تقوم بتعهير جسدها ، ولكن بالاضافة الى رفضها لوضعها الوجودي الذي تعيشه ، ورفضها لجسدها الذي تحمله ، والاهم رفضها لـ زواجها الذي جعلها في وضع كهذا ، حيث حول حياتها الى فوضى والى جحيم ، لتصبح : " امرأة عصبية معطلة الحواس ، تتضايق من انوثتها المنتهكة ، من منظرها في المرأة ، من الخواتم ، والاساور والاقراط ، وأصابع الحمرة ، وحمالات الصدر ، ومن الصدر نفسه ومن الشق الذي أحمله بين فخذي ص ١٢ الرواية " .

بإمكاننا معرفة كيف يصبح النص إبيروتيكياً ، وكيف تصبح الكتابة إبيروتيكية .

ثم تأتي قبلة توفيق بسطاجي ، لتكنس كل القبل التي قبلها ، العائدة لمرحلة العماء الرمادي ، أنها قبلة تولد من الظلام وفيه ، وذلك بعد عودتهما من الخارج الى شقتها الواقعة تحت شفته ، اول ايام عيد الفطر . وعند البحث عن زر النور تحتويهما الرغبة الشبقية في اكتشاف مجاهل اللذة وعمقها لديهما ، الرغبة المطعمة بنكهة قسنطينة في أن يفعلوا ما لم يستطيعا أن يفعلاه في النور / المواجهة وبصمت مرهف متأمر مع الخطيئة المودعة عندهما تسقط اوراق التوت وقد كان يمكن للنور أن ينقذهما من خطيئتهما ، ولكنها العتمة ، التي دفعت توفيق لاجتياح باني سريعاً بتواطئ منها للسقوط في بئر الشهوة والاعتساف بسيلول اللذة المنهمرة من جسده ، هنا تكون العتمة = الظلام = الخطيئة = ممارسة الجنس / الانغمار بالماء / التوحد مع الماء / الماء = الحياة ، ولكنها العتمة ايضاً التي تؤدي للخروج من معادلة الحشمة والعار ، والانطلاق نحو بوابات " الجنس بلا عاطفة عنف نمارسه على انفسنا " كما تقول مقولة باولو كويلو المكتشفة متاخرا من قبل باني والمؤمنة بصدقها :

- اغتسلت في حمام توفيق كمن يغتسل من خطاياها حتى تحولت الى امرأة اخرى ، كنت واثقة لحظتها أنني اهتديت الى الطريق ثم اتخذت قرارا لأعود الى قسنطينة وأواجه العائلة بطلاقي من ((مود)) ص ٨٣ الرواية .

ومن بين الحشمة والعار ، يكون طلاقها من مود ، طلاقها الذي سيكون مظلماً بالهمهمة في قسنطينة ، ونظرات التساؤل والاستفهام التي ستلاحق بها " : مطلقة ، تعني أكثر من أي شيء آخر تخلصت من جدار عذريتها الذي كان يمنعها من ممارسة الخطيئة ، امرأة بدون ذلك الجدار امرأة مستباحة ، أو عاهرة مع بعض التحفظ . ص ٨٦ هنا تتحقق جدلية السؤال / الجواب ، ضمن السياقات التأويلية ، للحصول على تأويلات مفتوحة باستمرار عندما نكون مطلعين على حثيئات سرديات الرواية المؤدية الى ماهية النص وصيرورته ، وفي هذه القراءة ، سابقاً ولاحقاً ، لا يمكننا بتر الوقائع عن تحولاتها السوسيو- رمزية ، في إضفاء المعنى ، وفي استخلاص الرؤية ، ولكن علينا أولاً أن نميز بين طريقتين في فك رموز النص باعتباره جسداً ، وباعتبار الجسد نصاً ، وباعتبار الجسد هو الذي يكرس أو يثبت الهوية من خلال

أن العلاقة التي بين النص والقاري هو الجسد الانساني للمرأة في رواية " اكتشاف الشهوة " ، وهذه العلاقة تتكون أو تتشكل صيرورتها وتنبنى عبر ' فعل ' القراءة ، لأن السرد التخيلي الذي يدور حول مظهرات واستيهامات جسد باني لا يتحقق معناه الا بالقراءة ، وهي عملية جدلية بين القاري والنص ، لذا لفهم بدون قراءة ولاتأويل بدون فهم ، ولأن " القراءة هي فهم ما قمنا بقراءته . هكذا تصبح القراءة بدورها تأويلاً لما تم التفكير فيه من قبل . فالقراءة اذاً ، هي البنية الاساسية والمشاركة لكل تحقيقات المعنى " ٦ كما يقول غادامير ، فمن خلال بنية النص ذاتها يمكننا الوصول الى معرفة دور القاري ، بواسطة التحقق الذي يتم عبر القراءة والتأويل ، باعتبار القراءة والتأويل هما التفعيل السيميائي لما يؤد النص التصريح به أو قوله ، ضمن السياقات الثقافية ك استراتيجية نصية ، هذا الدور للقاري الذي يقول عنه رولان بارت في كتابه س / ز في " جعل القاري منتجاً للنص ، وليس بعد مستهلكاً له " ٧ ، أي اعطائه دوراً أكثر فعالية لكي يشارك فعلاً في الابداع (= النص) ويساهم فيه .

بعد أن عرفنا أن المرجع الحقيقي للنص في اكتشاف الشهوة هو الجسد ، عليه سيكون هذا النص محكوماً بتاريخية الجسد وتحولاته الوجودية ، السوسولوجية ، الاقتصادية ، السياسية ، والاهم الرمزية ، أما علاقة النص بالجسد " فانها تكمن في البداية في ذلك التداخل اللساني والواقعي بين المتن والجسد ، أي في العلاقة التكوينية التي ينسجها الجسد مع النص فيهبه كل معطياته الإدراكية تخيلياً ومتخيلاً . الجسد اذاً موضوع النص ومنبع معطياته ومتلقيه في الآن نفسه ، إنه يشد النص الى مسألة الوجود ، كي يصغي لها وينتجها تخيلياً " ٨ ، لذا لا يمكن فصل الجسد عن النص عند تناولنا لأي منهما ، وحت أي ظرف كان ، فلقد أصبح الجسد = النص وبالعكس ، واطهار النص كم كان خاضعاً للجسد بكل مظهراته وانفتاحاته وانزياحاته ، مع تبني النص لاشكاليات الجسد ، ولكنه في الآن ذاته يبين لنا النص كم هو - أي الجسد - مقموع ، ومظهد ، ومسحوق ، ومهمش ، في داخل دائرة الذكورة البطريركية الفقهية المتجذرة في العقلية الحاملة له ، لذا فالنص هنا " مسكن تخيلي للجسد ، فيه يتجسد ويحقق وجوده المتخيل " ٩ ، ومن خلال معرفتنا بأوجهه العلاقة التي بين النص والجسد ، عندئذ يصبح

هو الذي يقسم النساء الى صنفين الاول للمتعة والثاني للخدمة . يتبين بانه شاعر لبناني من أصل فلسطيني أغتيل بالخطأ في بيروت ، يؤمن بالشعر كقضية انسانية ، ولكنه لا يؤمن بانسانية قضية المرأة بل يشارك في نظرة " إن أغلب المثقفين العرب لا ينظرون الى المرأة سوى أنها ثقب متعة ولذلك يناضلون من أجل الحرية الجنسية أكثر مما يناضلون من أجل إخراج المرأة من واقعها المزري . ص ٦١ " انها حقاً لمفارقة مأساوية تكون متضاعفة كما تقول فضيلة الفاروق في احدى المقابلات عند " المثقف السكير الذي يتباهى بإستهتاره وبإعتقاده أن كل الكاتبات عاهرات " ١٢

اما ماري جارة باني في باريس فهي بالنسبة لـ :
مود ليست أكثر من عاهرة .
توفيق ، جارة لطيفة وعازفة بيانو من الطراز الرفيع .
لي ، ماري مثل العم محيي الدين متمرده وطائشة وخب
الفن والحياة . ص ٥٧ .

هذا في الاوراق ، اما خارجها فهي :
عازفة بيانو لبنانية ، وُجِدَت في شقتها في باريس منتحرة .
أما مود زوجها ، فيتبين بان أسمه مولود بلعربي ، أعزب ،
قتل في باريس من قبل فرنسيين عنصريين عام ١٩٩٩ ، وهو
في الاربعين من عمره ، اما زوجها الفعلي فهي لاتذكره
مطلقاً ، انه مهدي عجاني ، مهندس التحق بالشرطة
السرية ، مات مقتولاً من قبل الارهابيين وهي معه ولكنها
لم تصب باذى ، ورغم عمق ورعب " لعبة الخيلة " ، يتبين
بان مهدي صديق توفيق ، وبان باني في الاوراق مطلقة
وخارجها ارملة ، وفي تساءل باني : المتناقض ، اللامعقول
، المليء بالمفارقة ، جعلنا امام حالة غريبة ، فعندما نقوم
بفتح باب يغلق باب في الآن ذاته ، وتبقى التكهّنات سيدة
الموقف ، وسيدة اللعبة ، وسيدة الرؤية : كيف كنت أغادر
واقعي ، وأتسلل عبر ممرات غيبوبة قدرية لأصل الى عالم
آخر ، الى مدينة أخرى ، إلى أناس لم أعرفهم في حياتي
السابقة ، أية قوة عجيبة تلك التي تحمل روعي لتلتقي
بأرواح أخرى وتعيش في لفيف الحياة الأخرى بكل ذلك
الانسجام ، ص ١١٢ .

ومن بين متاهة الأسئلة هذه ، تبرز الخيلة الماكرة التي تنسج
لها قصة من أرشيف ماقرات ، مخيلة تصنع الذاكرة ،
ولكنها وهمية ، مزيفة ، ويظل مهدي خارج ابواب الذاكرة
الحقيقية والمزيفة ، خارج ذاكرة البطلة - الساردة ولكنه

خصوصية التفرد ، والعمل على تنمية وتوسع وانفتاح
هذه الهوية مع الآخرين ومع العالم ، وبواسطة التفاعل
تتشكل نظرة الآخر ، في بناء الجسد ، بعيداً عن القوانين
الدلالية الثلاثة المتحركة بالنص الجنساني : البسملي
، الحكائي ، الرمزي ١٠ ، لقد تجاوز النص الجنساني هذه
القوانين منذ لحظة تشكيلها في القرون الوسطى كـ
مسلمات جسدية ، القوانين التي كان يمارسها البعض ،
البعض الثري فقط ، لانه ليس باستطاعة الفقراء ممارسة
هكذا قوانين تتصف بكونها ، خاصة ، محصورة ، معدودة :
" فتجربة الجسد تساهم في بناء العمل الادبي .. والكثير
من المفاهيم التي تؤسس التحليل التقني الوظيفي للنص
الأدبي الحكائي تركز على مقولات ذات مصدر جسدي
واضح ، كالرؤية والحركة ، أو لها علاقة مباشرة به كالكلام
والفضاء والزمن .. وكل فصل بين حياة الجسد ومكونات
النص يغدو عسفاً " ١١ .

لقد كتبت رواية " اكتشاف الشهوة " على ثلاث
مراحل ، الاولى الهذيانات / الاوراق : - كنت تعيش حالة
غيبوبة كاملة ، لقد كتبت هذه الاوراق بين فترات متقطعة
وكنيت تخفينها عندي كلما شعرت بحالة الغياب وهي
تقترب منك ، ص ١٠٦ .

اما الثانية فهي التي كتبتها بعد خروجها من الغيبوبة
: - انشغلت عنه برواية
أروي فيها كل ما حدث لي أسميتها " اكتشاف الشهوة
" لا لأصدم قارئاً تعود أن يجد الشهوة في الأزقة الموبوءة
ولكن كي أؤرخ لحياة عشتها قد تستعني عنها الذاكرة إذا
ماشاءات الخيلة أن نلعب مرة أخرى ، ص ١٣٠ .

أما الثالثة كتبت من قبل الساردة - الروائية ، يتناوب كل
منهما مكان الآخر ، أن لم يكن معاً ، وضع سارد قادر على
الاشتراك في التمثيلات ، ووضع مؤلف واع لغاياته وتقنياته
، قادر على التأشير على الخلل .

كما قلنا ، أن جميع الشخصيات المتواجدة في الاوراق
، لم تلتق معها باني خارج الهذيانات ، باستثناء توفيق
بسطاخي ، ولم تزر باريس ابداً ، اذا من هذه الشخصيات
؟ وهل لها شبيه خارج الاوراق ؟ واذا وجد هل هي متطابقة
؟

نبدأ من إيس الشاعر العشيق اللعوب الذي تتعرف اليه
من خلال ماري جارتها اللبنانية تقدمه لها مع خذير بانه
نسواخي " كبير لأن المرأة بالنسبة له " خيمة مستباحة "

يبقى داخل جسدها جمرة غير مرئية. لأن قصتها " مع مهدي فيها الكثير من الحشمة والحياء ، والاسرار الممنوعة من البوح ، قصة حب عادية ونقية انتهت بالزواج. ص ١٢٩ . ولكن مامعنى أن يترك لها مهدي مظلوماً مع والدته ، وأن تعطيها لها اذا حدث له شيء ، ولماذا ذلك ؟! كان فيه صورة لمهدي وتوفيق معاً ، ورسالة عبارة عن قصيدة غزلية موجهة لها من توفيق بسطائحي :

كوني طليقة كالغزالة ،

كوني فوق كل الرجال '

حرري حناء ظفائرك ،

أريدك لي '

ياجممة سرقت نور قلبي ،

لاشك أن اللعبة استهوتك ،

لكني لن أكون بعيداً

إن ...

أردتني ... ص ١٣١ ، ١٣٣ "

هل الأمر هنا يحتاج الى تفسير أو تعليل ، لا. لاننا سنعود تلقائياً الى جدلية السؤال / الجواب ، الجدلية التي ستفتح امامنا تأويلات جمّة لاحصر لها ، في رؤيتنا تلك ، وفي رؤية عائلة باني المتكونة من : الام -الاخت شاهي و الاب - الياس ، اللذان يجعلان علاقتها مع الآخرين دائماً مبتورة ، ناقصة ، لتكون لعبة غير مكتملة ، لعبة الظهور والاختفاء ، لعبة الايقاع والهروب

، لدرجة الاشتها وبممارسة العادة السرية على صورهم المتخيلة: ربما فعلت ذلك انتقاماً من والدي وأخي إلياس ، هما اللذان لا يزالان قابعين في داخلي ولم يختفيا أبداً من مبنى الخوف الذي شيداه في قلبي ، ص ١٣ .

هنا تضعنا الروائية امام رمزية أسم إلياس في جعله يمثل الأيأس واللامل والقنوط ، ويمثل كل انكسارات وخيبات وهزائم وتخلف الرجل الشرقي الحامل للعقلية الجاهلية ، تجاه ذاته ، وجاه المرأة ، وجاه العالم ، هذا كله يولد التمرد عند البطلة - الساردة ، ويولد التحدي : لم يسمح لي بمواصلة الكلام ، صفعني حتى وقعت أرضاً ، ثم امسكني من شعري وراح يزمجر:

- ستعودين اليه في أقرب فرصة ، وستركعين أمامه مثل كلبة ، وستعيشين معه حتى تموتي ، ص ٨٧ .

أما الدلالة الرمزية للاب - الشرطي ، فهو يمثل السلطة - القامعة في المجتمع لكل ماهو انساني ، بل يمثل الهيمنة

الذكورية القضيبية التي تلغي الانثى لتعمل على تحويلها الى ثقب شهوة ، وخاصة في حالة امها التي تعاشر هذه الآلة القامعة المدمرة :

- لي فضول أن أعرف كيف أجبتي والدتي هذا الكم الهائل من البنات ، كيف تطبق الشرطي وهو يضاجعها بقسوته ص ٥٤ .

هنالك محور مهم ليس من الممكن تجاوزه ، في رواية اكتشاف الشهوة لـ فضيلة الفاروق. وهذا المحور قد عثرت عليه ايضا عند الروائية احلام مستغامي في روايتها " ذاكرة الجسد " ، هو استفحال عشق المدن ، لثة لا يمكن الخلاص منها ، لانها متوحدة معهم بصوفية حلولية ، مدينة قسنطينة تحكي اشياء كثيرة عبر اناسها وتاريخها وجغرافيتها وجسورها المعلقة ، قسنطينة مدينة تسكن الآخرين ، والآخرين مسكونون بها :

أن خلف شوارعها الواسعة تختبئ الأزقة الضيقة الملتوية ، وقصص الحب غير الشرعية ، واللذة التي تسرق عجل خلف باب .. وحت ملأته السوداء الوقور ، تنام الرغبة المكبوتة من قرون ١٣ .

أن المدن .. كالنساء ، فباني في رواية " اكتشاف الشهوة " و حياة في رواية " ذاكرة الجسد " ، هن كالمدين " لم تكوني امرأة .. كنت مدينة ص ١٤١ ذاكرة الجسد " ، مدينة تتماهى لتكون مساوية للذات الانسانية ، كالمرأة بل كالأنثى " لن تفهم متى تحب ، ومتى تكره ، متى تحزن ، ومتى تفرح ، متى تحميك ومتى تخونك ، متى تكون معك ومتى تكون ضدك ، ومع هذا ستعرف مسبقاً أن الأمر حين يتعلق بالحب فلن تشفق عليك أبداً ، ص ٩٨ .

انها مدينة تتميز بانفتاح جسدها وشبقيتها المكبوتة ، في افعالها وتصرفاتها وفي تفاعلها مع ذاتها : " الهرة ((عقيق)) تتشمس في السطح المقابل ، وحت السطح بقليل نافذة تتكسد عليها الثياب والأغطية ككل نوافذ المدينة تبصق صباحاً روائح الاكتظاظ والشبق المكبوت والجرائم الجنسية ، ص ٩٤ .

فان المدينة التي عاشتها باني / الساردة كتجربة تقودنا الى نقطة مهمة في الكونية - الانثروبولوجية ، فهي اداة فعالة ، ولكن يصعب استعمالها . لأن مثل هذه المدينة تتيح لها استعادة التداخل الزمني من خلال صور الخيلة ، وأن هذه المدينة تعمل على صياغة انسانها : - كل شيء في هذه المدينة يتحوّل إلى سؤال ، ولكن سؤالها الأكبر هي من تكون

ولماذا تأخذ الأشكال كلها والأدوار كلها ؟ من يفهم هذه المدينة ؟

يفهم حريمها الظالم والمظلم ؟ ص ١٠١ .

وهذا التداخل مابين البطلة وقسنطينة نحس به يتعمق عند مستغامي ، بحيث تختلط الرؤية والسرد لدي القاري ، ويبحث مستفهما عن الذي يخاطبه السارد ، اهي المرأة ام المدينة ؟ : يامرأة كساها حنيني جنونا ، وإذا بها تأخذ تدريجياً ، ملامح مدينة وتضاريس امرأة . يا قسنطينية الأثواب .. يا قسنطينية الحب .. والأفراح والأحزان والأحباب . أجيبي أين تكونين الآن ؟ . هاهي ذي قسنطينة .. باردة الأطراف والاقدام . محمومة الشفاه . مجنونة الاطوار . هاهي ذي .. كم تشبهينها اليوم ايضاً .. لو تدرين ، ص ١٣ ذاكرة الجسد .

رغم ذلك فهي " المدينة .. القاتلة ص ١٣٣ ذاكرة الجسد " . حيث جعلنا لاندري " كيف نحب مدينة قاتلة ، ص ١٢٤ الروية " .

في السرد النسائي ، هنالك تقنيات تشتغل عليها الروائية ، وهذه التقنيات تعتمد على المعاني التي تستند على وظيفة الشفراء السوسيو- ثقافية التي تخص المرأة وعلى المورث الميتافيزيقي وعلى الرؤية التاريخية ، وهذا يظهر واضحاً بعمق في العلاقة " مابين الجسد النصي والجسد الأنثوي علاقة محبوكة ، مشفرة ، يجعل المرأة فعلاً ، وفاعلاً ، ولغةً ، وانموذجاً " ١٤ . فالرواية لاتوصل أو تنقل الهذيانات ببساطة ، ولكنها تشكلها وتصيغها وتنمذجها ، لأن الخيلة التي تنتج الذاكرة الثقافية تُنتج من خلال الاشياء ، والصور ، والتماثلات ، بالاستناد الى الوقائع اليومية .

الهوامش والاحالات :

<http://abdousim7529.arabblogs.com/archive/2009/5/87501.html>

٢ - أسامة غانم - رواية " برهان العسل " قراءة سوسيوثقافية ، جريدة الاديب الثقافية ، بغداد ، العدد ١٩٠ في ١٤/١٢/٢٠١١ .

٣- ابراهيم محمود - زئبق شهريار: جماليات الجسد المحظور في الرواية العربية ، ضمن كتاب " جماليات الرواية العربية " مجموعة مؤلفين ، دار الينابيع ، دمشق ٢٠٠٩ ، ص ٩٧ . وكل الاشارات في المتن خيل الى هذه الطبعة .

٤ - جورج طرابيشي - رمزية المرأة في الرواية العربية- دار الطليعة

للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨١ ، ص ١٥٣ ، وكل الاشارات في المتن خيل الى هذه الطبعة .

٥ - حيدر حيدر - وليمة لاعشاب البحر - دار ورد ، دمشق ، ط ٧ ٢٠٠٠ . كل الاشارات في المتن خيل الى هذه الطبعة .

٦ - عبد الله بري - السيورة التأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادامير وبول ريكور - اصدارات دائرة الثقافة والاعلام ، الشارقة ، ٢٠١٠ ، ص ١٣٥ .

٧ - جبرار جينيت - خطاب الحكاية : بحث في المنهج - ت : محمد معتصم - عبد الجليل الأزدي - عمر حلي - المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ط ٢ ١٩٩٧ ، ص ٢٨١ .

٨ - فريد الزاهي - النص والجسد والتأويل - دار افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٤ ، ص ١٩ .

٩ - م . ن ص ٢٥ .

١٠ - يحدد عبد الكريم الخطيبي ثلاثة قوانين دلالية تتحكم بالنصوص الجنسية (الروض العاطر في نزهة الخاطر) للشيخ محمد النفزاوي وهي القانون الحمدي ، القانون الحكائي ، القانون الرمزي ، في كتابه الاسم العربي الجريح .

١١ - فريد الزاهي - م . ن ص ٣٤ .

١٢ - الروائية مها الحسن خاور فضيلة الفاروق

<http://fadhilaelfarouk.com/elfarouk/?p=417>

١٣ - أحلام مستغامي - ذاكرة الجسد - منشورات احلام مستغامي ، ط ١٨ ، بيروت ، ٢٠٠٣ ، ص ٣١٥ . كل الاشارات في المتن خيل الى هذه الطبعة .

١٤ - الاخضر بن السائح- لذة السرد النسائي - مجلة نزوى ، العدد ٦٤ في ٢٠/١٠/٢٠١٠ .

* فضيلة الفاروق- اكتشاف الشهوة - رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، حزيران / ٢٠٠٦ .

قراءة في كتاب: خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث للدكتور عبد العزيز جسوس



عبد الحكيم المرابط
باحث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بمراكش

يضم كتاب (خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث)، للدكتور عبد العزيز جسوس - باستثناء المقدمة و الخلاصات - خمسة فصول أساس، تمحور أولها حول خطاب علم النفس في دراسات الباحثين العرب المحدثين، ويتفرع إلى خمسة محاور، كان أولها عبارة عن تمهيد، أشار من خلاله المؤلف إلى الخطوات الواجب اتباعها قصد الإلمام بهذا الخطاب في النقد الأدبي العربي الحديث.

وحتى يتحقق ذلك، قام المؤلف بتحديد خمسة باحثين محدثين ممن اهتموا بهذا الخطاب، هم : السيد قطب وعز الدين إسماعيل ومحمد خلف الله أحمد وأحمد كمال زكي وعبد العزيز الدسوقي، وقد تم وضع خطاطة عامة تناولت خصوصية كل واحد منهما على حدة أثناء حديثه عن هذا الخطاب، تم الخروج بناء عليها بمجموعة من الاستنتاجات الأولية، تشير في مجملها إلى أن هذه الخطاطة تجمع بين فئتين من الباحثين، أولاهما ناقلين متخصصين في هذا الخطاب هما عز الدين إسماعيل ومحمد خلف الله، وثانيهما مؤرخين للنقد الأدبي العربي الحديث، مع تفاوت علاقتهما بهذا الخطاب، ثم إن هذه الدراسات قد صدرت

أسرار البلاغة.

وفي السياق ذاته، تمت الإشارة إلى السيد قطب الذي ميز بين طورين في تأريخه للنزعة النفسية لدراسة الأدب، أولهما: طور تدخل الملاحظة النفسية في فهم الأدب ونقده وهي قديمة تمتد من صدر الإسلام إلى أن وصلت على يد عبد القاهر الجرجاني إلى قواعد ونظريات، وثانيهما: طور استخدام علم النفس لفهم الأدب ونقده وهو مستحدث ومستمد من الغرب.

أما عز الدين إسماعيل فقد ميز بدوره بين طورين في مجال الدراسة النفسية للأدب، أولهما: طور رصد العلاقة بين النفس والأدب وهو قديم قدم وجود الأدب، وثانيهما: طور دراسة الأدب في ضوء معطيات علم النفس، وهو حديث ارتبط بالنهضة العلمية العربية بعد احتكاكه بالغرب وفي هذا السياق كذلك تم إيراد رأي أحمد كمال زكي الذي يرجع الإرهاصات الأولى للتحليل النفسي للقدم.

و بناء على ما تقدم، يسجل المؤلف مجموعة من الملاحظات التي تشير في مجملها إلى أنه على الرغم من تمييز سيد قطب وعز الدين إسماعيل بين طورين في مجال الدراسة النفسية، والتي تفيد أن الدراسة النفسية الحديثة للأدب لا تختلف عن نظيرتها القديمة في النوع وإنما في الضبط المنهجي وفي الاستقصاء في حين أن الدراسة النفسية للأدب في النقد الحديث، هو انتشار لمفاهيم علم النفس والتحليل النفسي ونظرياتها ومناهجها في دراسة الأدب.

ثم إن محرك هؤلاء الباحثين هو إطفاء الشرعية على الدراسة النفسية للأدب في العصر الحديث بالبحث عن الجذور القديمة لهذه الدراسة، إلا أن المؤلف يقف موقفاً آخر، هو أن التيارات الفكرية وضمنها النقد لا تنمو كحركة فكرية مفصولة عن شروطها الاجتماعية، ذاهبا في الوقت نفسه إلى أن ظهور علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث لا ينفصل على بروز الطبقة الوسطى بفكرها اللبرالي.

ومن مبررات خطاب علم النفس كذلك، تم عرض مجموعة من التحولات الثقافية الحديثة، من قبيل الإنفتاح على الغرب والنهضة العربية الحديثة، والبعثات الطلابية، وتأسيس الجامعة المصرية، ما يستشف منه تفاعل العالم العربي مع الغرب، لكن هذا التفاعل أيضا ليس هو السبب الوحيد في بروز الاتجاه النفسي في النقد الأدبي العربي



في فترات زمنية متباعدة تتراوح بين سنتي ١٩٤٧ و ١٩٧٧ ثم إن التأريخ لخطاب علم النفس من قبل هؤلاء يتفاوت حسب الموقع الذي يحتله التأريخ ضمن دراساتهم، ثم إن هذه الدراسات على الرغم من تأريخها لشيء واحد فإن اصطلاحاتها عليه تختلف، ما يكشف عن علاقة هذا الباحث أو ذاك بهذا الخطاب.

أما المحور الثاني من هذا الفصل، فيتعلق بمبررات خطاب علم النفس، حيث يلاحظ المؤلف أن أعمال هؤلاء الدارسين من باب تبريرها انفتاح النقد الأدبي العربي على خطاب علم النفس، تؤكد على ارتباط الأدب بالنفس، ثم إن الدراسة النفسية للأدب ليست وليدة العصر الحديث بل تؤول إلى اليونان وبخاصة أرسطو وإلى النقاد العرب القدامى، وفي هذا الإطار تم اعتبار خلف الله أحمد رائداً في هذا المجال، وذلك بتخصيصه جزءاً من الفصل الأول من دراسته لإسهامات النقاد العرب القدامى في الدراسة النفسية للأدب، ثم الفصل الرابع منها للمنزع النفسي في بحث



سيد قطب

يجمعون على أهمية طه حسين في تاريخ الاستفادة من علم النفس في دراسة الأدب. ولكن برجع المؤلف إلى كتابات طه حسين عنها يجده لا يتبنى الدراسة النفسية للأدب بقدر ما يدعو إلى الاستفادة من مختلف العلوم في دراسة الأدب. وبعد استعراض مجموعة من النصوص التي تثبت موقف طه حسين من هذا الخطاب، يخلص المؤلف إلى أن طه حسين رغم موقفه المتذبذب والمتأرجح في قبول الاستفادة من هذا الخطاب في دراسة الأدب، فإنه يعتبر ضمن مرحلة الإرهاصات في تاريخ خطاب علم النفس.

كما يستشف المؤلف كذلك أن هؤلاء الباحثين يجمعون على أهمية أقطاب مدرسة الديوان في بلورة هذا الخطاب. حيث يعد المازني أكثر أهمية في تصورهم وخصوصاً في دراسته عن ابن الرومي في (حصاة الهشيم)، التي يفسر فيها شيوع الهجاء في شعره بالأزمة النفسية التي يعيشها واستفزاز معاصريه له، وفي دراسته عن بشار التي استنبت من خلالها قضية نفسية عنده وهي عقدة النقص والبحث عن التعويض وهي الفكرة التي بنا عليها (أدلر) - حسب المؤلف - تصويره عن الشخصية بما يعني أن

الحديث، بل إن "ظهور الطبقة الوسطى التي تبنت الفكر اللبرالي و النزوع الذاتي في الأدب والنقد"، هو الذي كان له الدور الحاسم في بلورة تباشير النهضة العربية الحديثة، ومن ضمنها خطاب علم النفس.

ويشير المؤلف كذلك إلى أن رواد هذا الخطاب في النقد الأدبي العربي الحديث قد استعرضوا معالم النقد النفسي في أوريا ضمن دراساتهم، إلا أنهم لم يميزوا بين علم النفس والتحليل النفسي، ولا بين الاتجاهات النفسية التي كان لها أثر في النقد النفسيين العرب.

وبالانتقال إلى المحور الثالث الذي يتعلق بنشأة خطاب علم النفس، يعرض المؤلف للخلاف الحاصل بين الباحثين في نسبة الإنطلاقة الأولى لهذا الخطاب لهذا الناقد أو ذاك، والمتراوحة بين طه حسين بالنسبة لسيد قطب وعز الدين إسماعيل ومحمد خلف الله. وبين العقاد بالنسبة لأحمد كمال زكي. وبين عبد الرحمان شكري بالنسبة لعبد العزيز الدسوقي. إلا أن هذا النقاش الدائر حول أول من عقد الصلة بين علم النفس والأدب، ليست له قيمة في نظر المؤلف ولا يدل على عبقرية هذا الناقد أو ذاك، مؤكداً من جديد على "المرحلة اجتماعياً، ببروز الطبقة الوسطى وفكرياً، بتبني الفكر اللبرالي وسياسياً، بتبني شعارات الحرية والديمقراطية، وأدبياً بتبني الاتجاه الذاتي في الإنتاج الأدبي والممارسة النقدية، وبالتالي فإن الدراسة النفسية مرتبطة بالتحويلات الاجتماعية والفكرية والسياسية والأدبية التي عرفتتها مصر والتي جددتها ثورة ١٩١٩"، ليخص في الأخير "إلى أن خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث قد نشأ في شروط فكرية وثقافية مرتبطة ببروز الطبقة الوسطى وأن الرواد الأوائل للدراسة النفسية للأدب كانوا يتأرجحون بين صورة النفس داخل الأدب وبين توظيف مفاهيم نفسية في دراسة الظواهر والشخصيات الأدبية".

أما بخصوص المحور الرابع، فيتعلق بتاريخ خطاب علم النفس، ومن خلاله كذلك يطلعنا المؤلف على الاختلاف الحاصل بين الباحثين في شأن الحقبة الزمنية التي اهتم بها كل باحث على حدة في تاريخه.

وبناء على ترسمة وضعها المؤلف، أكد أنه سيتوقف على غرارها عند النقاد المذكورين فيها من أجل مناقشة الموقع الذي يمثله كل ناقد بالنسبة لهذا الباحث أو ذاك في تاريخه والتيار الذي يمثله، وبذلك يستشف المؤلف أن الباحثين يكاد

"من يقترحون الاستفادة من علم النفس في النقد الأدبي دون تبنيه كاختيار وحيد".

وهكذا، يمضي المؤلف ليتوقف عند الأستاذ محمد خلف الله، فيعتبره "مرحلة في تاريخ هذا الخطاب" مستعرضاً في هذا النطاق سيرته المتعلقة بالدراسة النفسية للأدب المستقاة من تمهيد كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده)، ومرجئاً الحديث عنه بتفصيل إلى الفصل الثاني، ليشير بإيجاز في نهاية هذا المحور إلى باحثين آخرين كانت لهم أهمية كبيرة في تاريخ هذا الخطاب وهم محمد النويهي وحامد عبد القادر مع عبد الحميد حسين اللذين ظهرا في أواخر الأربعينات، وتلاههما في الفترة نفسها الباحث المتخصص الدكتور مصطفى سوييف، ثم الدكتور عز الدين إسماعيل آخر حلقات هذا الخطاب في الفترة المحددة لهذه الدراسة.

أما بالنسبة للمحور الخامس والأخير من هذا الفصل، فيتعلق بمراحل علم النفس وتياراته، ففيما يخص المراحل يشير المؤلف أنه لا أحد من الباحثين السابقين قد اهتم بتحديد المراحل التي قطعها خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث، وبعد متابعته لأعمال رواد هذا الخطاب - على حد قوله - استطاع التمييز بين ثلاث مراحل أساس هي: مرحلة الإرهاصات الممتدة من بداية العقد الثاني إلى حدود ١٩٣٠ ثم مرحلة التأسيس وتمتد من ١٩٣٠ إلى حوالي ١٩٥٠ ثم مرحلة النضج وتمتد من حوالي ١٩٥٠ إلى ١٩٦٣ (السنة المحددة لهذا العمل).

أما فيما يخص التيارات، فإن المؤلف يشير كذلك إلى أنه لا أحد من الباحثين اهتم بتحديدتها، لكن بمتابعة المؤلف لأعمال الرواد من هذا الخطاب يميز بين ثلاث تيارات أساسية هي: تيار النقد النفسي، وتيار التحليل النفسي للأدب، وتيار علم النفس الأدبي.

هذا فيما يتعلق بالفصل الأول، أما الفصل الثاني، فيتتمحور حول تيار النقد النفسي الذي يتفرع إلى ثلاثة محاور أساس، كان أولها عبارة عن تمهيد أشار من خلاله، إلى أن قانون الهيمنة هو الذي سوغ البداية بالحديث عن هذا التيار المتميز بأهمية إصدار الحكم في النقد الأدبي، كما يتضح ذلك عند أمين الخولي وعند الأستاذ محمد خلف الله وعند الأستاذ حامد عبد القادر وبوضع معايير للنقد الأدبي كما هو الأمر عند عبد الحميد حسن في دراسته (الأصول النفسية للأدب). كما تميز أيضاً بتبني علم النفس



المازني قد استفاد من أدلر في تحليل شخصية بشار، لكن المؤلف يستبعد ذلك لسببين، أحدهما عدم إشارة المازني له إطلاقاً، والثاني شيوع تلك الفكرة عند القدامى.

بالإضافة إلى المازني، يشير المؤلف أن لا أحد من هؤلاء الباحثين يماري في أهمية العقد ضمن خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث، وما من دراسة من دراساته عن الشخصيات الأدبية والدينية إلا وتستند إلى مفاهيم نفسية. وقد ميز المؤلف بين طورين في علاقة العقد بخطاب علم النفس، الأولى: تمثلها دراسته عن ابن الرومي "ابن الرومي حياته من شعره" التي يبلغ ربط الأدب بالنفس ذروته عند العقد، والطور الثاني: تمثله دراسته عن أبي نواس التي تبني فيها بعض مفاهيم التحليل النفسي والتي أرجأ المؤلف الحديث عنها إلى فصل قادم.

بالإضافة إلى أقطاب مدرسة الديوان، يؤكد المؤلف على أهمية أمين الخولي في تاريخ خطب علم النفس في النقد الأدبي العربي، مؤجلاً الحديث عنه إلى الفصل الثاني، أما السيد قطب فعلى الرغم من كون عبد العزيز الدسوقي يعتبره من دعائم النقد النفسي العربي الحديث فإن المؤلف يذهب مذهب باقي الباحثين الآخرين من أن سيد قطب يتردد في الإقبال على توظيف هذا العلم في النقد الأدبي وبإفراد مجموعة من الشواهد خاصة من كتابيه (كتب وشخصيات) و(النقد الأدبي أصوله ومناهجه)، يتضح أنه



محمد خلف الله

الوعي. الذي تتجلى بعض مفاهيمه في دراسات رواد هذا الإحـاه.

أما فيما يخص المحور الثاني، فيتعلق بالدعوة إلى شرعية الدراسة النفسية للأدب، والتي تتضح بشكل جلي عند كل من أمين الخولي ومحمد خلف الله . فبالنسبة لأمين الخولي نجد المؤلف يشير إلى أن عمله في مجال الدراسة الأدبية يتميز بدعوتين أساسيتين: أولاهما هي الدعوة إلى الإقليمية في الأدب، وثانيهما هي الدعوة إلى الاستفادة من علم النفس لتجديد دراسة الأدب والبلاغة والتفسير التي تبلورت على - على حد تعبير المؤلف - في دراساته التي من أبرزها كتابه (مناهج جديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب) والتي تتجسد من خلالها "دعوة الخولي إلى إضفاء الشرعية على الدراسة النفسية للأدب سواء بتأكيد أهمية الآداب في حياة الأمم أم بدور الأدب في النهضة الإجتماعية أم بأهمية علم النفس في ثقافة المتأدبين منتجين ونقادا لتأسيس الجديد والقضاء على المنحط ". وهكذا يلاحظ المؤلف أن الخولي يقترح (المنهج الأدبي)، الذي يقوم على منهجين، خارجي ثم داخلي، وضمن المنهج الداخلي يقترح أولا وصل الأديب بأدبه ثم النظرة إلى أدب الأديب جملة.

وقد أشار كذلك المؤلف من ضمن ما أشار إليه أن الخولي يقترح كذلك تطبيق هذا المنهج في تفسير القرآن وذلك بعد تشذيبه شيئا ما.

أما بالنسبة لمحمد خلف الله، فيعرض المؤلف في بداية حديثه عنه على نقطة آلتقائه مع أمين الخولي والمتجلية في مسألتين جوهريتين هما: دراسة القرآن باعتباره أثرا أدبيا والدعوة إلى الدراسة النفسية للأدب الأكثر وضوحا وتأثيرا في الأجيال اللاحقة وذلك بالبحث عن جذور الدراسة النفسية للأدب في التراث النقدي العربي القديم، ثم ربط الدراسة النفسية للأدب بالتراث النقدي الأوربي وبعمدة الأدب والنقد العربيين (د طه حسين). ثم تأكيده على الطابع النفسي للأدب وتأكيده على ضرورة توفر الناقد على ثقافة موسوعية تمكنه من استجلاء غوص الظاهرة الأدبية من ضمنها ثقافة الناقد العلمية القائمة على علم النفس.

ويلاحظ المؤلف أن خلف الله لم يتبن إجابها نفسيا معينا بل يدعو إلى (الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده). لكنه يميل إلى علم النفس الوعي الذي يطعمه بمعطيات من التحليل النفسي وعلم النفس التجريبي، وعلى الرغم من دفاعه عن الإحـاه النفسي في دراسة الأدب، فإنه لا يلغي الإستفادة من العلوم الإنسانية الأخرى في دراسة الأدب.

هذا، ويشير المؤلف إلى أن إحساس خلف الله بغياب النماذج التطبيقية عنده، دفعه إلى إصدار دراسة في هذا الجانب تحت عنوان (دراسات في الأدب الإسلامي)، تناول من خلالها عدة شخصيات وفق منهج واحد نعتة بتحليل الموضوع تحليلا تاريخيا نفسيا، هذا التحليل الذي يبدو باهتا في بعضها، وقد توقف المؤلف عند نموذجين من هذه الدراسة هما الغزالي والنزوع العقلي، كما يتجلى في كتاب (المنقذ من الضلال)، وذلك في ضوء نظرية التحليل النفسي (الأنا، الأنا الأعلى، الهو) التي أوقعته في تحليل الشخصية بدل تحليل النصوص، ثم عبد القاهر الجرجاني وسيكولوجية التأثير الأدبي من خلال كتاب (أسرار البلاغة).

أما فيما يخص المحور الثالث، فيتعلق بوضع قواعد نفسية لنقد الأدب، حيث نجد المؤلف يستعرض رأي كل من عبد الحميد حسن الذي يهتم بالأدب من زاوية المرسل وحامد عبد القادر الذي يركز على زاوية المتلقي.

فأما عبد الحميد حسن، ففي كتابه "الأصول الفنية للأدب" بعدما دافع عن شرعية الدراسة النفسية للأدب، بالاستناد إلى وجدانية الأدب والفنون، راح إلى تحليل الأصول الفنية



عبد القادر المازني

مع العقاد في دراسته الأولى عن (ابن الرومي) ودراسته المتكاملة عن (أبي نواس) ودراستيه المقتضبتين عن (جميل بتينة) و(عمر ابن أبي ربيعة) المتوقف عندهما في هذا التمهيد.

أما ثاني محاور هذا الفصل، فيتعلق بالموقف من التحليل النفسي؛ حيث استعرض المؤلف أهم آراء رواد هذا التيار آجأه؛ المتروحة بين إقرارهم بأهميته في كشف وتفسير الشخصيات والظواهر الأدبية، وبين إبداء تحفظاتهم من الإقتصار عليه في الممارسة النقدية. وانتقادهم لبعض مفاهيمه أحياناً؛ هذا ما يستشفه المؤلف عند كل من العقاد والنويهي وعز الدين إسماعيل، حيث أن العقاد رغم إقراره بضرورة التحليل النفسي في الممارسة النقدية، فإنه لا يلغي من حساباته أدوات نقدية أخرى كتوقيقه بين (البواعث النفسية) و(العوامل الطبقية) في تحليله لجميل بتينة وعمر ابن أبي ربيعة .

وهكذا يعرض المؤلف لجملة من الانتقادات، وجهها العقاد إلى التحليل النفسي، كمؤاخذته على فرويد عدم احترام قواعد العلم التي تقضي التحري في إصدار الأحكام العامة، وعدم قبوله لتفسير فرويد للشذوذ الجنسي باختلاف في

للأدب في ضوء معطيات علم النفس، التي من ضمنها العاطفة، حيث قام بتعريفها وحدد أنواعها ودورها في إنتاج الأدب وتلقيه، ثم الخيال الذي حدد مفهومه ووظيفته في الإنتاج الفني للأدب ثم أنواعه وأبعاده في النقد والبلاغة والأدب عند العرب، ثم الحقائق والأفكار، فميز بين مصدرين للحقائق بالإعتماد على فرويد، العقل الواعي والعقل الباطن، كما تعرض للأسلوب، الذي يمثل في نظره صورة الأدب المادية، فميز بين ثلاثة أنواع من الأساليب هي: الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي والأسلوب الشعري. وهكذا يخلص المؤلف إلى أن عبد الحميد حسن قد شغل بوضع قواعد نفسية لنقد الأدب، ثم إن مرجعيته النفسية تعود إلى علم نفس الوعي ثم ارتباطه بالمناخ الثقافي والسياسي الذي طبع مرحلته كالتأكيد على حرية الأديب في التعبير والوظيفة الأخلاقية للأدب ثم التركيز على زاوية المرسل.

أما فيما يخص حامد عبد القادر، فيشير المؤلف إلى الطابع التعليمي الذي يطغى على كتابته (دراسات في علم النفس الأدبي)، الذي يسعى من خلاله إلى تأسيس (علم النفس الأدبي)، فيؤطره ضمن البحوث النفسية التي تهتم بدراسة الحياة العقلية للإنسان مما يقود إلى التوقف عند العمليات العقلية المؤثرة في الإنتاج والتقدير الأدبيين. كالإدراك الحسي والتصور والخيال وتداعي المعاني والحكم والتعليل والحياة الوجدانية التي لا تلغي وجوب إلمام الناقد بعلم اللغة وعلم النفس.

بالإضافة إلى ذلك، يعرج المؤلف على مقترح حامد عبد القادر المنهجي، لتفادي الشطط في النقد المعتمد على العلم والذي يقوم على تحديد صفات الناقد الأدبي أو الفني من جهة، وعلى الأحداث العقلية التي تحدث عند تقدير الأدب من جهة ثانية، ليتم في النهاية الخروج بأن حامد عبد القادر ينتمي إلى تيار النقد النفسي وذلك بدفاعه عن أهمية علم النفس في فهم عمليتي الإنتاج والنقد الأدبيين وبلورة تصور عن عمليتي الإنتاج والنقد الأدبيين.

أما فيما يخص الفصل الثالث، فيتمحور حول تيار التحليل النفسي للأدب، ويضم أربعة محاور أساس، أولها عبارة عن تمهيد، أشار من خلاله المؤلف إلى المكانة التي يحتلها تيار التحليل النفسي للأدب مقارنة بباقي التيارات الأخرى وإلى الفترة التي برز فيها، المشحونة -على حد تقدير المؤلف - بنوع من الصراع، ليشير بعد ذلك إلى أهم رواده كالعقاد والنويهي وعز الدين إسماعيل، وإلى الإرهاصات الأولى لهذا الإجآه التي بدأت مع محمد خلف الله وستعرف تطورها



عز الدين اسماعيل

ابن الرومي والتي انطلق فيها من مناقشة كل ما قدمه المازني والعقاد حول (ابن الرومي). وخصوصا في قضيتين أساسيتين هما طبيعة عبقرية ابن الرومي وطبيعة مميزات شعره. كما أفاض في تحديد ثغرات دراسة العقاد عن ابن الرومي التي تحدى فيها حقائق العلم لإثبات عبقرية يونانية ابن الرومي. بخلاف ذلك سيتجشم النوبي عناء خليل ابن الرومي بمسيرة "مقتضيات العلم التي تقتضي تحديد العناصر الفاعلة في تكوين وطبعها بطابع مميز" والتي قسمها إلى عناصر خارجية (البيئة) وعناصر داخلية (التكوين الجسمي للشخصية). التي تدخل ضمنها القوى الباطنية غير النوعية. وعلى غرار هذه العناصر حدد النوبي ثلاثة أصناف من الشخصيات الأولى تغطي عليها العناصر الخارجية. كبشار ابن برد. والثانية تغطي عليها العناصر الداخلية كابن الرومي. والثالثة تتعادل فيها العناصر. كأبي نواس.

وهكذا سيستمر المؤلف في استعراض طبيعة شخصية ابن الرومي في تصور النوبي. الذي انطلق من العناصر الداخلية باعتبارها "الفاعل الأساسي في طبع شخصية ابن الرومي بطابع متميز (غاضا الطرف عن الجانب الخارجي). وقد وزع هذه العناصر بدورها إلى عناصر بيولوجية معتمدا

التوازن بين خواص الذكورة والأنوثة في الشخصية كما اتقد تفسير فرويد لغيرة الطفل من الأب تفسيراً جنسياً. وانطلاقاً من عقدة أوديب، لكن هذه الانتقادات تبقى في نظر المؤلف متأرجحة بين القبول والرفض لقيامها على مناقشة جزئيات التحليل النفسي واقتناعها بلبه.

ويسجل المؤلف كذلك رد النوبي على محمد مندور في انتقاده لخلف الله. في كتابه (في الميزان الجديد). وقد كان رد النوبي قائماً بشكل عام على تأكيده على أهمية العلم في الدراسة الأدب. ومن ضمنه التحليل النفسي الذي اضطر إليه اضطراراً في دراسته حول أبي نواس الذي تميزت نفسيته بالتعقيد والشذوذ.

كل ما تم ذكره حول العقاد والنوبي يصدق كذلك في حق عز الدين إسماعيل، الذي أقر بدوره على أهمية التحليل النفسي في دراسة الأدب، مع إدراجه له ضمن علم النفس الذي أصبح علم القرن العشرين كما أنه يدعو إلى استغلال كل ألوان المعرفة الأخرى لتأويل العمل الأدبي تأويلاً صحيحاً، كما يبدي مجموعة من التحفظات خصوصاً في مسألة ربط الأدب بالدوافع الجنسية.

وخلاصة هذا المحور، أن هؤلاء الباحثين يشتركون في أن الأدب تعبير عن الذات. مما سوغ لهم توظيف التحليل النفسي في ممارساتهم النقدية كما أن توظيفهم لهذا المنهج محاط بعدة تحفظات لا تقوم على أسس علمية وإنما ترتبط بمنهج أخرى. كما أنهم بالإضافة إلى توظيفهم للتحليل النفسي لا يلغون الأخذ بالتوجهات النقدية الأخرى.

بعد ذلك يأتي المحور الثالث. المتعلق بتحليل شخصيات الأدباء. حيث تمت الإشارة إلى أن اختيار بعض الشخصيات دون أخرى لم يأت اعتباطاً. بل هناك مجموعة من العوامل هي التي حكمت في ذلك، ومن هذا المنطلق ذهب المؤلف إلى أنه سيركز على أربع دراسات تحليلية ثلاثة منها للنوبي. عن ابن الرومي وبشار وأبي نواس. والرابعة للعقاد حول أبي نواس.

فأما بالنسبة لدراسة النوبي عن ابن الرومي، فإن المؤلف يعطينا موجزاً عنها. والتي حدد من خلالها النوبي في البداية ملامح الحركة النقدية في النصف الأول من القرن العشرين في مصر. وخصص البابين الأولين للحديث عن ثقافة الناقد الأدبي بتلخيصها في مجموعتين. الأولى ثقافة أدبية واسعة تكتسب عن طريق إلمام الناقد بأدب ولغة أمته والإطلاع على الآداب الأوربية. والثانية ثقافة علمية كعلم النفس البيولوجية وقد بسط في ذلك مجموعة من الأدلة. ليقوم في ضوء ذلك بدراسته التطبيقية حول



احمد كمال زكي

في ذلك - على حد تعبير المؤلف - على أشعاره وأخباره [كان نحيلًا، دائم الإعتلال، شرها، شاحب الوجه، مختل الأعصاب، قصير اللحية مضطرب الجهاز الجنسي] ثم عناصر نفسية [كان قليل الجلد، ضعيف الإحتمال، كثير الضجر، شديد التوهم والخوف، مستغرق التفكير، شديد التطير...].

وقد تولد عن وضعية ابن الرومي البيولوجية والنفسية صراعان: صراع بين نتهمة نحو الطعام وإدراكه لضعف معدته واضطراب هضمه وصراع بين طمعه في المال ومخاوفه وتطيره مما عذب نفس ابن الرومي وزاد من اضطرابه، واتصافه بالخلل العقلي مما جعل شخصيته تتصف بالإنكماش والإنطواء على الذات.

وفي ضوء ذلك ينتقل النويهي لدراسة شعر ابن الرومي بربطه بتاريخ الشعر العربي القديم مركزا على (بروز الشخصية في الشعر) ومستخلصا لمظاهر التجديد في شعره التي تكمن في التحليل النفساني لشخصيته ولتجاربه ثم الهجاء وهو تحليل لشخصية غيره، وفي هذا المضمار يشير المؤلف إلى التحليل الذي قدمه النويهي لقصيدة دع اللوم المعبرة عن نفسية إنسانية معذبة حائرة مقتصرًا على الإشارة العامة إلى تألق ابن الرومي في

الهجاء منتهيا إلى عريية شعر ابن الرومي مهما كان أصله الجنسي.

أما عن دراسة النويهي لبشار والتي ركز فيها على العنصر الخارجي (البيئي)، فقد تناوله من جانبين، الأول: ظلام (أعمى، دميم، مشاكس، فاجر...) والثاني: نور (بار، كريم، صادق، صفوح...)، منتهيا بشكل عام إلى أن أثر البيئة أقوى من العوامل الفطرية في تكوين شخصية بشار، و"لو عاش بشار في بيئة مخالفة لظلت ثلاثة عوامل طبيعية فيه (عماه، دماثته، حدته الشعورية والجنسية) ولو عاش في بيئة مخالفة لحفت نواحي الشر فيه وقويت نواحي الخير".

ويبقى تحليل النويهي لشخصية بشار لأجل التعرف على شعره الذي سيطرت فيها القصيدة الغزلية على معظم شعره: (أكثر من ٦٠ بالمائة)، والتي تم تفسير شيوعها عنده بكونها الملجأ إلى التنفيس عن مكبوتاته النفسية . أما بخصوص دراسة النويهي لأبي نواس الذي تتوازي عنده المعادلة (بين تأثير العناصر الداخلية والخارجية)، مما أضفى على شخصيته طابع التعقيد، حيث كان محكوما على حد تعبير المؤلف بعقدة أوديب، لكن زواج أمه وعدم الإهتمام به أدى به إلى وعكة نفسية نتج عنها نفوره من النساء إلى الغلمان والبحث عن التعويض الذي وجد ملاذا له في الخمر، وهذا ما انعكس على شعره "فاشتهر بشاعر الخمرة والغزل بالذكر والإباحة"، ويعتبر ذلك تعبير عن حاجة عميقة ملحة وعن اضطراب نفساني غلاب كان فيه جادا تمام الجدية، مما دفعه إلى الدعوة إلى تجديد الشعر ليتناسب والتعبير المباشر عن أحاسيس الذات وأزماتها بتجاوز القوالب الجاهزة. وللمؤلف في ذلك التحليل وجهة نظر، يمكن تلخيصها في أن النويهي قد تناول شخصية أبي نواس بمعزل عن شعره، كما أنه لم يحسن تطبيق عقدة أوديب.

وفي النطاق نفسه، وحول الشخصية ذاتها تأتي دراسة العقاد، الذي حلل شخصية أبي نواس، مستلهما هذه المرة لعقدة النرجسية التي يعتبرها "آفة نفسية تولد مع صاحبها في رأي بعض النفسانيين وتنشأ مع التربية وعوارض المعيشة الاجتماعية في نظر الآخرين". مخالفا بذلك فرويد، وفي هذا السياق يستعرض المؤلف أهم شعاب النرجسية كما أوردها العقاد ليعتبر نرجسية أبي نواس آفة نفسية تتكون من عناصر ولد ببعضها واكتسب عناصر أخرى من البيت الذي تربى فيه والعصر الذي عاشه، وعلى أساس تلك الشعاب - على حد تعبير المؤلف - فسر العقاد سلوك أبي نواس الشخصي والأدبي وبالتالي فما

الأبيات. يرجعها إلى الأَشْعور الكامن وراء المبدع. أما عن تحليله للنصوص المسرحية، فيشير المؤلف إلى تحليله لمسرحيتين أورييتين هما: (هاملت) لشكسبير، و(أيام بلانهاية) ليوجيل أونيل، ومسرحية عربية (سر شهرزاد) لبكثير، ومنهجيته في ذلك هي تلخيص أحداث المسرحية، ثم عرض مختلف التفسيرات حول القضية المحورية، مع الإهتمام بالموضوعات المركزية في المسرحيات ويرجعها إلى العقدة الأساسية وهي في الغالب (عقدة أوديب)، ولا يربط النص بالمؤلف بقدر ما يربطه بالبطل.

أما تناوله للنصوص الروائية، فقد خصص له الباب الرابع من دراسته وركز فيه على رواية (الإخوان كرامازوف) لدستوفسكي، و(السراب) لنجيب محفوظ، وخطواته المنهجية في ذلك كما يقدمها المؤلف باعتبارها الأساس لديه: هي تلخيص أحداث الرواية ثم تفسير هذه الأزمة في ضوء التحليل النفسي. وبذلك يكون عز الدين إسماعيل قد أذاب ب"طريقته هذه، الفوارق الأدبية حيث تعامل مع الرواية والمسرحية بمنطق واحد.

وهكذا يلاحظ المؤلف بشكل عام، أن النماذج المحللة تركز على مضمون النص دون الجوانب الفنية، كما تم تذويب الفوارق بين الأنواع الأدبية، وتتنقي عناصر من النص المحلل مما يسقطها في التعميم كما جثت الشخصية المحللة من واقعها الاجتماعي والثقافي وتخزلها في حالة نفسية تبرر بها مضامين الأعمال وفي ختام هذا الفصل يسجل المؤلف مجموعة من الملاحظات يضيفها إلى ما تقدمها.

أما فيما يخص الفصل الرابع، فيتمحور حول تيار علم النفس الأدبي (مصطفى سوييف نموذجاً)، بحيث يتفرغ إلى ثلاثة محاور أساس، أولها كالعادة عبارة عن تمهيد، ثم فيه التعريف بعلم النفس الأدبي، وبمميزاته عن باقي التيارات الأخرى وعن الإرهاصات الأولى لظهوره.

وبعد ذلك، يأتي المحور الثاني المتعلق بتصوير سوييف عن عملية إبداع الشعر، حيث استعرض المؤلف في البداية لمنهج سوييف الموسوم "بالمنهج التجريبي التكاملي"، الذي يستلهم فيه - حسب وجهة نظر المؤلف - النظرية الجشططية في تحديده ثلاث خطوات: الأولى، هي تكوين فكرة إجمالية عن الكل، الثانية، هي تحقيقها بالتجربة، والثالثة، إثبات العرض ليصبح نظرية، وهذا المنهج ينسجم - حسب المؤلف - والدراسة التي قدمها سوييف والقائمة على التجربة الأدبية المعتمدة على (الإستخبار والإستبار وتحليل المسودات) لمعالجة قضية دقيقة في الظاهرة الأدبية، هي كيف يبدع الشاعر القصيدة؟

لحظ عن النويهي يصدق عن العقاد.

وتجدر الإشارة إلى أن المؤلف قد توقف بنظرته الدقيقة على المنطلقات المتفقة عند الناقدين في تناولهما لشخصية أبي نواس، والنتائج المتباينة مما استوجب عليه التساؤل حول مكن الخلل، هل في التحليل النفسي؟ (العلم) أم في المحللين؟ (العالم) أم في الموضوع؟ وكل هذا يؤكد أن التحليل النفسي "لم يستطع تأسيس معرفة علمية بالظاهرة المدروسة".

أما بالنسبة للمحور الرابع والأخير من هذا الفصل فيتعلق بتحليل النصوص الأدبية، حيث يذهب المؤلف إلى أن التعامل مع هذه النصوص يتم إما باعتبارها وثائق تؤكد التحليل النفسي أو الكشف من خلالها عن التجليات النفسية للشخصية المحللة، وبهذا المنطق تم عرض تجربة كل من النويهي وعز الدين إسماعيل في هذا المجال، حيث أن النويهي لم يحدد منهجيته في التحليل، إذ باشر تقديم نصوص لبشار قسمها إلى مجموعتين: الأولى وظفت لتأكيد سمة نفسية في الشخصية والثانية، غزلية تمثل شعره التجديدي.

وبتتبع المؤلف لتحليل النويهي لهذه النصوص استطاع الكشف عن منهجيته التي تقوم على تقديم النص، ثم شرح الأبيات ثم تحديد معناها الإجمالي، ثم التعليق عليه، الذي يركز فيه إما على أهمية الدراسة النفسية لفهم المزوج للشخصية والشعر، أو على القيمة الفنية والأخلاقية للنص أو على مسألة نقدية، وعلى هذا الأساس تم استخلاص مقولات من قبيل (الفهم والتحليل والحكم) باعتبارها المركز في تحليل النويهي.

وقد تأكد المؤلف أن الطريقة التي قصدها النويهي في تحليله السابق، هي نفسها المتبعة في تحليل بعض المقطوعات والمطولات عند ابن الرومي الشعرية، مركزاً على نموذجين تحليليين هما قصيدة (دع اللوم)، التي تشكل نموذج القصيدة التي يستبطن فيها ابن الرومي ذاته، والثانية تقوم على ما أسماه بالإستدلال العكسي.

هذا عن تجربة النويهي أما عز الدين إسماعيل فيتميز بالإنفتاح بتحليله على مجال الرواية والمسرحية، و على الآداب الأوربي والعربي الحديث، و على هذا الأساس انطلق المؤلف بعرض تحليل عز الدين إسماعيل للنصوص الشعرية، حيث اكتشف تركيز المحلل على بعض عناصر القصيدة دون أخرى ك(الموسيقى والصورة) وفي أبيات مفردة في غالب الأحيان ماعدا قصيدة حديثة لعبده بدوي وعموما فإن معظم تفسيرات عز الدين إسماعيل لهذه

هذا ويبقى مرد اختيار سوييف للشعردون بقية الأنواع الأدبية الأخرى. لا لشيء إلا لتحديد ميدان البحث. ثم شيوخه في الثقافة العربية مقارنة بباقي الأنواع الأخرى. ومن ثم ينطلق "في دراسة كيفية إبداع الشاعر للقصيدة من مسلمة عامة حول السلوك البشري باعتبار الفن وضمينه الشعر ظاهرة سلوكية".

وما دام الشعر يندرج ضمن مجال العبقرية. فإن هذا يلزم سوييف التوقف عندها لتحديد كيفية نشوئها: الذي يتم عن طريق الصراع والتصدع الذي يواجه الشخصية.

وهكذا راح سوييف يتساءل عما يميز الشاعر عن بقية العباقرة، سالكا في ذلك إبداع تصوره عن عملية الإدراك: التي تتم بطريقة منظمة معتمدة في ذلك التصنيف، الذي يعتبر حقيقة سيكولوجية يؤطر إدراك الشخص في (إطار) محدد ويضفي على الأشياء المدركة دلالة معينة. وهكذا تم تحديد سمات الإطار الذي يبقى هو السبب النوعي لعبقرية الشاعر.

وهكذا يقدم سوييف على إجراء تحقيق تجريبي: لإختبار فراضية (الإطار لدى الشاعر)، معتمدا في ذلك مجموعة من النصوص لشعراء مختلفين ونصوص نقدية لنقاد متباينين، حيث ينتهي إلى أن الأدبي يكتسب الإطار عن طريق الإطلاع، ثم لابد أن تكون هذه العملية منظمة. وعن هاتين الخالصتين يرتب مجموعة من الخلاصات الصغرى الأخرى. تفضي به إلى نتيجتين، الأولى: هي أن الشاعر شخص يحمل إطارا شعريا أقوى من أطر التعبير الأخرى، والثانية: هي أن مهمة الإطار كعامل نوعي في عبقرية الشاعر لا تتضح إلا بأن نضع هذا الإطار في بناء شخصية تعاني توثرا دائما من ضغط الحاجة إلى نحن. وهكذا يتضح أن العبقرية هي الشخص الذي يحس باختلال في (النحن) بسبب المفارقة التي يحسها بين المجال الداخلي والخارجي. فيسعى إلى خلق انسجام بينهما.

أما المحور الثالث، فيتعلق بمناقشة هذا التصور على مستويي المنهج والنتائج. أما فيما يخص المنهج، فمن أبرز ملاحظات المؤلف حوله نسجل مساواة سوييف بين العلوم التجريبية والعلوم الإنسانية من جهة الموضوع. نقل المنهج التجريبي إلى دراسة الظواهر الإنسانية أفقده بعض خصوصياته. ثم تجزيء القضية المدروسة. اعتماده في التحقيق على دراسات أوربية واعتبر شهادات الشعراء العرب وثائق مؤكدة. ثم فصل القضية المدروسة عن شروطها التاريخية والاجتماعية ثم تعميمه لنتائج

الدراسة على كافة الشعراء باختلاف أزمنتهم وأمكناتهم. أما فيما يخص النتائج، فمن أبرز ملاحظات المؤلف حوله أنه قدم تصورات وضعية على ظاهرتي الإلهام والعبقرية اللتين كانتا تفسران تفسيرات غيبية. ثم تجزيته للظاهرة الأدبية إلى جزئيات والإقتصار على دراستها. ثم الحفر في الأسس النفسية للإبداع الفني قد أدى به إلى إعطاء الأولوية لتفسير الظواهر الأدبية إما بتفسيرات نفسية أو ثقافية.

وأما الفصل الخامس والأخير، فيتمحور حول خطاب علم النفس بين النزوع العلمي والمسوغات الفكرية والاجتماعية. ويتضمن ثلاثة محاور أساسية أولها عبارة عن تمهيد، استعرض من خلاله المؤلف أهم ملاحظاته حول تتبعه لتيارات خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث، التي تتشابه في منطلقاتها أي السعي إلى إكساب النقد الأدبي الطابع العلمي. وفي وسائلها (علم نفس الوعي، التحليل النفسي، علم النفس السلوك) لكنها تختلف في أهدافها. ومن الملاحظ كذلك حول هذه التيارات، أنها تهتم بزاوية واحدة من زوايا الظاهرة الأدبية وهي (الأدب في علاقته بالمرسل). كما أن خطاباتهم النقدية كانت تغطي عليها الانتقائية والتعميمية والإسقاط والتأملات المفتقرة إلى أسس علمية في تصوراتها ومناهجها.

وهكذا يكون المحور الثاني قد خصص إلى النزوع العلمي لخطاب علم النفس. والذي انطلق فيه المؤلف من استثناء تيار النقد النفسي وتيار علم النفس الأدبي من المناقشة مبكيا لتيار التحليل النفسي للأدب في الواجهة نظرا للنقاش الدائر سواء حول مفاهيمه أو علميته أو مصداقية نتائجه.

فبالنسبة لعلمية التحليل النفسي، فقد قدم المؤلف موقف كل من طه حسين وحسين مروة. إذ ميز الأول بين علم النفس والتحليل النفسي لأن علم النفس في نظره يرقى إلى العلمية بينما التحليل النفسي بقي دون ذلك، منتقدا في الوقت نفسه نظريته المحورية وهي (عقدة أوديب). ومشككا في إفادة النقاد والناس منه. أما حسين مروة فلم يعترض للتحليل النفسي لعلميته بل لأنه يعكس هيمنة طبقة اجتماعية معينة أفرزتها الحضارة الأوربية مركزا اعترضه على مفهوم (الأشعور) ودوره في التحكم في سلوك الإنسان الذي أعطه دلالة مغايرة تنسجم مع توجيهه الفكري والنقدي الأدبي المؤسس على (الواقعية الجديدة). وعلى هذا الأساس سينتقد حسين

مروة الدراسات النقدية المنبئية على الأشعور الفرويدية عند كل من العقاد والنوبهي. أما بالنسبة لعلمية النقد الأدبي، فقد تم عرض رأي طه حسين في دعوته إلى إفادة النقد الأدبي من مختلف العلوم مع ضرورة الإحتياط من السقوط في التقليد الأعمى، وهو أمر أثار حافظة طه حسين عندما "لاحظ مبالغة العقاد في الحديث عن الغدد وأنواعها في دراسته عن أبي نواس وهو لم ير لا غده ولا جثته". كما تم عرض موقف محمد مندور الذي "اعترض على نقل مناهج العلوم وخلصاتها إلى النقد الأدبي وإن لم يعترض على أن يتوفر الناقد على معرفة علمية"، وبتقييم المؤلف لموقف محمد مندور ينتهي إلى "أن النقد الأدبي سواء كان موضوعه الأدب أم الأدبية وإن سعى إلى وضع قواعد علمية يبقى محفوفاً بالتصورات الإيديولوجية باعتبار الطبيعة الإيديولوجية لموضوعه وتبقى محاولات وضع قواعد لدراسة الأدب باختلاف الزمان والمكان محفوفة بالمزالق بدليل أن المحاولات المعاصرة مازالت تلغي نفسها بتطور البحث والدراسة وتؤوب إلى اعتبار الأدب "شكلاً إيديولوجياً" لا يمكن دراسته والإستفادة منه إلا وفق شروط الزمان والمكان الخاصة، خصوصاً وأن الإنتاج الأدبي ليس غاية في ذاته وإنما يهدف إلى تكريس تصورات أو نفسيات معينة تكون منغرسه في بناء إيديولوجي معين".

أما بالنسبة لمصادقية نتائج التحليل النفسي، فقد ركز المؤلف على موقف كل من طه حسين وحسين مروة في مناقشتهم لنتائج التحليلات النفسية التي قدمت حول شخصية أبي نواس بحيث ينعت "تفسير النوبهي لشخصية أبي نواس بعقدة أوديب - المشكوك فيها تاريخياً - بالإسراف وينعت تفسير العقاد القائم على عقدة النرجسية بأنه لا يحمل جديداً في ذاته إذ كان القدماء يسمونه الإعتداد بالنفس وهكذا - حسب المؤلف - "قد ركز اعتراضاته على نتائج التحليل النفسي لشخصيات الأدباء على الجانبين:

- الأول: إن شخصية الأديب لا تؤول أعماق كانت وإنما جُدت تفسيرها في المحيط الإجتماعي الذي تعيش فيه.
 - الثاني: إن النقد الأدبي لا يقوم على تحليل شخصيات الأدباء وإنما يقوم على الدراسة الفنية لأدبهم.
- أما موقف حسين مروة الذي ينطلق من سنده الفكري (الواقعية الجديدة) لمناقشة العقاد والنوبهي في تحليلهما لشخصية أبي نواس، حيث يشير من ناحية إلى أن العقاد قد أفرغ الشخصية من علاقاتها الإجتماعية وتناولها

كجزيرة معزولة تكتسب دلالتها من ذاتها لا من علاقاتها. وهذا عيب التحليل النفسي برمته ومن ناحية ثانية إلى أن النوبهي لم يهديه التحليل النفسي إلى حقيقة أبي نواس، خصوصاً وأن نتائجه تدل على عكس حقيقة أبي نواس، وما يثبت عدم نجاعة التحليل النفسي بالنسبة لحسين مروة هو اكتشافه أثناء المقارنة بين الدراستين أن منطلقهما واحد لكن النتائج تختلف.

وهكذا يرتب المؤلف على مناقشة طه حسين وحسين مروة مجموعة من الخلاصات، أتبعها بخلاصات عامة حول النزوع العلمي لخطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث، لينتقل بعد ذلك إلى المحور الثالث والأخير، المتعلق بالمسوغات الفكرية والإجتماعية لخطاب علم النفس، حيث عرض المؤلف في البداية لظروف نشأة وتطور علم النفس في أوروبا، الذي جاء نتيجة هيمنة الفكر اللبرالي الذي أنتجته الطبقة البرجوازية الأوروبية إلا أنه لابد من التمييز بين مرحلتين في تاريخ علم النفس في أوروبا، إذ يلاحظ هيمنة علم النفس في "استقرار هذا الفكر وطبقته، وسعى إلى الكشف عن عقد الذات وملكاتهما بغية تفتيق قواها بالكشف عنها والتعرف إليها من جهة وبغية التحكم في هذه القوى من جهة أخرى، في حين نشأ وهيمن التحليل النفسي في لحظة شيوع الانحلال وإضفاء القائمة على القوى الإنسانية النبيلة".

وبعد ذلك تم الانتقال إلى خطوة أخرى: للتعرف عما إذا كانت الدلالة التي عرفها علم النفس والتحليل النفسي في أوروبا هي نفسها في الثقافة العربية، ثم هل خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث يعكس الفكر نفسه الذي نتج عنه في أوروبا وعن العلاقات الإجتماعية نفسها؟ منتهياً "إلى أن علم النفس والتحليل النفسي بصيغته العربية، قد دخلا إلى الثقافة العربية بفعل الاحتكاك بأوروبا الذي كان محكوماً بشروط الواقع العربي - المصري خاصة - وبنضج الطبقة الوسطى في صيغتها الجديدة بعد ثورة ١٩١٩ وبحكم شيوع الفكر اللبرالي الذي تبنته الطليعة الثقافية لهذه الثورة، ويستتبع ذلك أن خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث - وضمنه النقد التأثري - قد كان مساوقاً للفكر اللبرالي الذي تبنته الطبقة الوسطى، كما كان الإجهاد الرومانسي في الأدب تعبيراً أدبياً عنه".

الهوامش

= الدكتور عبد العزيز جسوس: أستاذ مناهج النقد الأدبي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة القاضي عياض بمراكش له عدة دراسات نقدية وفكرية، من بينها مؤلف إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي ومؤلف النقد الأدبي في طور الشفوي... وغيرها
- خطاب علم النفس في النقد الأدبي العبي الحديث: د عبد العزيز جسوس، م والوراقة الوطنية بمراكش، ط ١، ٢٠٠٦م. ص ١٤

- نفسه، ص، ١٣٥ - ١٣٦.
- نفسه، ص، ١٣٧.
- نفسه، ص، ١٣٧ - ١٤٠.
- نفسه، ص، ١٤٢.
- نفسه، ص، ١٤٢ - ١٤٥.
- نفسه، ص، ١٤٥ - ١٤٧.
- نفسه، ص، ١٤٧ - ١٥٠.
- نفسه، ص، ١٥٠ - ١٥٣.
- نفسه، ص، ١٥٧ - ١٥٩.
- نفسه، ص، ١٥٩ - ١٦٠.
- نفسه، ص، ١٦١.
- نفسه، ص، ١٦٢.
- نفسه، ص، ١٦٢ - ١٦٤.
- نفسه، ص، ١٦٤ - ١٧٢.
- نفسه، ص، ١٧٢ - ١٧٧.
- نفسه، ص، ١٧٧ - ١٨١.
- نفسه، ص، ١٨٥ - ١٨٦.
- نفسه، ص، ١٨٦ - ١٨٧.
- نفسه، ص، ١٨٨ - ١٩٢.
- نفسه، ص، ١٩٢ - ١٩٨.
- نفسه، ص، ١٩٨ - ٢٠١.
- نفسه، ص، ٢٠١ - ٢٠٣.
- نفسه، ص، ٢٠٦ - ٢٠٩.
- نفسه، ص، ٢٠٩ - ٢١٢.

- نفسه، ص، ١٥ - ١٧.
- نفسه، ص، ١٨ - ١٩.
- نفسه، ص، ٢٠.
- نفسه، ص، ٢١ - ٢٢.
- نفسه، ص، ٢٤.
- نفسه، ص، ٢٥ - ٣٠.
- نفسه، ص، ٣١.
- نفسه، ص، ٣٢ - ٣٥.
- نفسه، ص، ٣٦ - ٣٨.
- نفسه، ص، ٤٠ - ٤١.
- نفسه، ص، ٤٣ - ٤٤.
- نفسه، ص، ٤٥ - ٤٧.
- نفسه، ص، ٤٨ - ٥١.
- نفسه، ص، ٥٥ - ٥٨.
- نفسه، ص، ٥٩ - ٦٤.
- نفسه، ص، ٦٥ - ٦٦.
- نفسه، ص، ٦٧ - ٧٠.
- نفسه، ص، ٧١ - ٧٢.
- نفسه، ص، ٧٣ - ٧٦.
- نفسه، ص، ٧٧.
- نفسه، ص، ٧٨ - ٨٨.
- نفسه، ص، ٨٩ - ٩٠.
- نفسه، ص، ٩٠ - ٩١.
- نفسه، ص، ٩٧ - ١٠٠.
- نفسه، ص، ١٠٠.
- نفسه، ص، ١٠٠ - ١٠٣.
- نفسه، ص، ١٠٣ - ١٠٥.
- نفسه، ص، ١٠٦.
- نفسه، ص، ١٠٧ - ١٠٩.
- نفسه، ص، ١١٠ - ١١١.
- نفسه، ص، ١١١ - ١١٦.
- نفسه، ص، ١١٦ - ١١٧.
- نفسه، ص، ١١٨.
- نفسه، ص، ١٨١ - ١٢٣.
- نفسه، ص، ١٢٤.
- نفسه، ص، ١٢٥.
- نفسه، ص، ١٢٦ - ١٣٢.
- نفسه، ص، ١٣٢ - ١٣٥.



قراءة تكوينية في قصة (الضباب) لحدينا سليم

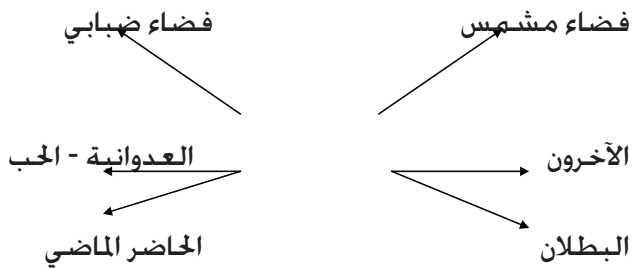
د. عبد الهادي أحمد الفرطوسي
كلية الدراسات الإنسانية

غاية هذه الدراسة الكشف عن المعاني الخفية في النص كما رسمتها الذات المنتجة له، ومن ثم الوصول الى العلاقة الجدلية بين النص والواقع الاجتماعي ومدى التأثير والتأثر بينهما. يتحقق ذلك من خلال قراءتين: قراءة تفسيرية محايثة، وأخرى تأويلية تربط النص بالواقع الخارجي وتدمجه فيه. وابتداء من عنوان النص والمقطع الاستهلاكي نستطيع القول أن الفضاء، يشكل المستوى الأهم، من بين المستويات السردية الذي يمكن الاشتغال عليه في مجال القراءة المحايثة لهذا العمل، ولنتذكر أن الفضاء يأتي مرتبطاً بتقديم الشخصيات، وهو الذي يوكل إليه مساعدة القارئ على فهم الشخصية بحسب كروتشاني، وأنه لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له بحسب د. حسن بحراوي، والأمر يجرنا إلى اعتماد اشتغالات الجسد وهو يخترق الفضاء، ولأجل إدراك المقولات الأساسية في العمل لابد من الانتباه الى الأحداث ضمن علاقتها بالفضاء والشخصيات لإدراك تلك المقولات:

أما على مستوى الشخصيات فنجد العمل يقدم نمطين من الشخصيات"

النمط الأول ينتمي الى قطب الحب ويتمثل بشخصيتين معا، البطل الراوي وحبيبته وهما الشخصيتان المهيمنتان أو البطلان بالاصطلاح السردى، ويتميزان بأن عليهما تنعقد الأحداث، فيكون الذكر راويا والأنثى مرويا له، وبموجب ذلك يتأسس بناء النص وتتطور حيكته، كما يتميزان بتقديم وصف دقيق للمحهما.

النمط الثاني وينتمي الى قطب الكراهية، ويتمثل بشخصيات كثيرة من بينها الحارس والحشد الكبير الذي يحمل المسدسات، وأبو الفتاة وأمها، وأخيرا العاملون في المستشفى وفي مقدمتهم الطبيب، بهذه الصورة تتكون هندسة النص، ويمكن أن نعبر عن هذه الهندسة بالخطاطة الآتية:



إن التقابل بين الفضاءين يكشف في طياته التقابل الباشلاري بين الفضاء الأليف والفضاء المعادي، وكما نعلم أن الفضاء الأليف يحيل على بيت الطفولة دائما، فأى طفولة يحيل عليها الفضاء المشمس هنا؟؟ أهى طفولة البطلة أم طفولة البطل أم طفولتهما معا؟؟ نؤجل الإجابة الى حين.

ولكن لنتذكر أن الفضاء المشمس ينتمي الى ماض قديم، تؤكد ذلك جملة الاستفهام "هل تذكرين موسم قطاف الحمضيات؟" صيغة الاستفهام هنا توحى بالقدم البعيد، الذي يحتاج الى تذكير، والتذكر قد يتحقق وقد لا يتحقق، وتحققه يدعو الى الفخر والتباهي، يقول النص: "أذكر تماما متى بدأت قصة عشقنا، كما أذكر تماما عندما أنهاها الآخرون" من هم الآخرون؟؟ إنهم الحارس وألئك الذين "يحملون المسدسات ويصوبونها" وحشد كبير يساعدهم، هؤلاء الأعداء يتحدثون بالفضاء الضبابي الى



دينا سليم

يتكون العنوان من اسم واحد معرف بأل "الضباب" وهو بذلك يوحي بالعممة والضياع وغياب الرؤيا الواضحة، ومعلوم أن العنوان هو أحد المفاتيح التأويلية، كما يعتقد إمبرتو إيكو، ويضيف بأن العنوان تدخل مبالغ فيه من لدن المؤلف، لكنه لا يمكن أن يفهم منقطعا عن نصه، ولا يؤدي وظيفته الإشارية إلا من خلال العلاقة بينه وبين نصه، لذا فلنا عودة الى العنوان بعد استكمال قراءة النص، فإذا عدنا الى المتن وجدنا التقابل جليا بين فضاءين متضادين فضاء ضبابي وفضاء مشمس، يقترنان بزمانين متقابلين، الحاضر مقترنا بالفضاء الضبابي، والماضي مقترنا بالفضاء المشمس، من جهة أخرى تكشف الأحداث عن مقولة ذهنية مولدة واحدة في النص هي مقولة الصراع بين الحب والعدوانية، تفضي الى مقولات ثانوية لاحقة، ثم نجد مقولة الحب ترتبط بالفضاء المشمس ومقولة الكراهية ترتبط بالفضاء الضبابي.

درجة التماهي. فبعد أن يروي النص كيف قتلوا البطلة يضيف "لا تدعي الضباب يأخذك مني!" قلنا قبل قليل أن مقولة الصراع بين الحب والعدوانية، تفضي الى مقولات ثانوية لاحقة، إن تلك المقولات قد تجسدت في النص بصورة جمل قصيرة عابرة، وأحداث متناثرة:

أول تلك المقولات التقابل بين عالم الطبيعة وعالم الحضارة. هكذا نجد موسم قطاف الحمضيات يرتبط بعالم الطبيعة في طفولة الإنسانية الأولى في مرحلة جمع القوت قبل أن يتلوث الإنسان بعهر الحضارة. يوم كانت الحياة كلها لهواً لذيذاً: "كنا قد تخطينا عشرات الأشجار ونحن نلهو، كانت الأشجار شاهدة على عشقنا، اختبأت مني خلفها لكنني أستطعتُ الإمساك بك، تداركتني" في العصر المشمس الذي يصفه النص نقراً حديثاً طويلاً عن الجسد: الظهر والشعر والخدين والشفاه ولهاث الصدر وتعرق الوجه واحمراره تحت أشعة الشمس..... "أسندتك وظهرك الى الصندوق العملاق، ... جمعتُ شعرك الأصفر بين كفيّ، رفعتُه الى أعلى، نهدت، قربتك اليّ، لهثت، فركتُه بأناملي، أردتُ استخلاص الذهب منه، كم أحببتُ شعرك الطويل! أصريت على اللهاث، لهثت عدة مرات وأنا ألهو بشعرك، وأنت تقتربين وأنا أبتعد عن وجهك، تلهثين وأبتعد،...." لكن هل كان ثوب البطلة الشقراء طويلاً أم قصيراً؟ عريضا أم ضيقاً؟ بأكماء أم دون أكماء؟ ... لا جواب. شعرها كان طويلاً بلون الذهب ولكن ما شكل تسريحته وما شكل الدبابيس والقرصات التي ترصعه... لا جواب. لماذا؟؟ لأن الثياب والأزياء وتسريحات الشعر جزء من العصر الضبابي عصر الحضارة. هكذا يصير الفضاء المشمس رديفاً لعصر الفطرة والطبيعة، والفضاء الضبابي رديفاً لعصر الحضارة. عصر "أعمدة الكهرباء التي أصبحت الآن خابية".

والمقولة الثانية تتمثل بالتقابل بين المجتمع الطبقي والمجتمع اللاتبقي. في العصر المشمس كانت ألوان البشرة الإنسانية لا تعني أكثر من تناسب تشكيلي لما رسمته ريشة الطبيعة. هكذا يرتسم سواد بشرة البطل مقابل شقرة البطلة. كمظهر زخرفي يزين الحب وممارساته. يصرح البطل بذلك بعد وصف كنائي طويل لممارسة الحب التي حققها مع البطلة فيقول: "كم كان جميلاً تلاقح اللونين الأبيض والأسود" ثم يدخل العصر الضبابي بدخول الحارس مسرح الأحداث. ويبدأ ابتعاد الحبيب عن حبيبته: "وها نحن نفترق الآن كغريبين" وتتغير دلالة الألوان. فيصير

السواد علامة على العبودية لا غير: "لم أكن أهلاً لك لأنني أسود! فمكاني العبودية لا غير، لا يحق لي كما يحق للرجل الأبيض والأصفر والأحمر، أنا زنجي، أنا أسود، أنا عبد، أنا..." ربما أن الألوان أن نجيب على السؤال الذي أجلبنا الإجابة عنه: "أي طفولة يحيل عليها الفضاء المشمس هنا؟" في ضوء ما تقدم نستطيع القول ان الفضاء المشمس يحيل على طفولة المجتمع الإنساني ألا وهو المجتمع الأمومي. مجتمع المشاعية الأولى. ويأتي دخول الحارس مسرح الأحداث علامة على الانقلاب الذكوري. وولادة المجتمع الطبقي. بما يتضمنه من قمع وعدوانية للحب وتقنيته وفق ضوابط جديدة.

هكذا تبرز مقولة ثالثة تحيل على ظهور الدولة ومؤسساتها القمعية ودورها في ترسيخ نظام العائلة البطريركية. فالحارس لم يكن وحده، وإنما كان مؤيداً من أولئك الذين "يحملون المسدسات ويصوبونها" كناية عن الجيوش والشرطة وأجهزة القمع التي تحمي الطبقة الحاكمة. ومعها الأسرة البطريركية التي قتلت الحب في عصر طفولة الانسانية.

المقولة الرابعة تحيل على الوظيفة التي تؤديها القيم الأخلاقية في ترسيخ نظام العائلة البطريركية. التي كرسست لقمع الحب ورغبات الجسد الفطرية. تلبية لرغبة الرجل المتسلط. يقول النص "هل تذكرين كلام والدك: الحب محرّم والعشق حرام..."

ووالدتك:

- "الحب جُرم..."

لقد تأمروا على قتلنا معاً، عرفتُ بذلك ...

والمقولة الخامسة تحيل على هيمنة التفكير الكهنوتي وتسخيريه في خدمة الهيمنة الطبقية. نكتشف ذلك من خلال اعتماد منهج بيير زما الذي وجد في دراسة اللهجات الجماعية الطريق الوحيد لشرح وظائف الأيديولوجيات في الرواية. هكذا تبرز اللهجة الكهنوتية على لسان الطبيب. وهو يقول:

"- الحمد لله، لقد كتب الله لك عمراً جديداً يا أيها الشاب الأسود، أحمده، لقد أعدناك من الموت ..."

نقرأ في عبارات الطبيب فلسفة تقترب كثيراً من الفكر المرجئ، الذي يوكل كل الأفعال الى الإرادة الإلهية نافياً دور الإنسان في فعل الخير أو الشر. ومن ثم يصور المظالم التي يوقعها الأقوياء على الضعفاء نعماً يمنحها الله لعباده داعياً إياهم الى أن يحمّدوا الله على ما أنعم عليهم. تلك

ولكن بعد ما ماتت البطلة وبقي البطل حيا. هل شكل هذا البطل علامة على المجتمع الذكوري القائم؟ ... كلا . البطل هنا - كما في أغلب أبطال القصة النسائية - هو الحبيب الخلمي. الذي لا وجود له إلا في مخيلة المرأة. هو الرجل الكامن في رحم المجتمع الأمومي. غيبه الانقلاب الذكوري كما غيب المرأة تماما.

صورة الاتصال الحميمي بينه وبين البطلة تحصل بالتصاقهما بصندوق عملاق: "أسندتك وظهرك الى الصندوق العملاق، مليء بالحبات الصفراء" والصناديق - بحسب باشلار- "أدوات لحياتنا النفسية الخفية، وهي" ملأى بضجيج الذكريات الأخرس". وهي "مساحة أليفة لأنها مساحة غير متاحة للجميع". هكذا لم يكتف الراوي بالسؤال "هل تذكرين موسم قطاف الحمضيات؟" إشارة الى قدم الحدث. بل أسنده بالصندوق الذي يحيل على "ما لا تعيه الذاكرة من الزمن". وبهذا يتأكد انتماء البطل الى الماضي البعيد. الماضي الذي اكتسب صورة أسطورية فصار يكتسي بريش ناصع ويطير في الهواء، "جسدي أصبح بخف ريشة، انني طائر محلق، أرتدي ريشا ناصع البياض، خذيني اليك حبيبتي، فأنا أقرب".

ما تناولته الصفحات السابقة قد شكل دراسة محايدة للنص، ويبقى أمامنا وضع النص في سياقه الاجتماعي والتاريخي وربطه بالذات المنتجة له. وهي بحسب المنهج التكويني تكون ذاتا عبر/ فردية- (Transindividuel) (جماعية). تمتلك تطلعات وعواطف وأفكارا مشتركة بحكم ارتباطها بروابط اقتصادية واجتماعية مشتركة تفعل الكثير في تكوين أيديولوجيتها. إن مجموع التطلعات والعواطف والأفكار التي يلتف حولها أفراد تلك الجماعة يطلق عليها جولدمان مصطلح "رؤية العالم" التي يخلق بوساطتها المبدع عالما متخيلا تطابق بنياته البنيات التي تنزع إليها الجماعة. فيعي أفرادها ما كانوا يفكرون فيه أو يحسونه أو يفعلونه دون أن يعرفوا دلالاته معرفة موضوعية.

إن "رؤية العالم" قد تكونت لدى الذات المنتجة لهذا النص خلال النصف الثاني من القرن العشرين. حيث بلغ صراع أوجه على المستوى العالمي. بين المعسكر الرأسمالي والمعسكر الاشتراكي مصداقا للصراع الطبقي. وبين الحضارة الغربية المتطورة والحضارة الشرقية المتخلفة مصداقا على الصراع بين الحضارة والفطرة. وقد أدت تلك

هي الأيديولوجيا السلطوية التي تبرر أفعال السلطة الحاكمة والتي كانت في نظر معلمي الماركسية أداة لتضليل الوعي وتزييفه.

لا ترد هذه الأيديولوجيا على لسان كاهن أو رجل دين، وإنما تأتي محمولة على شخصية الطبيب. لتقف في مقابل أيديولوجيا مضادة تأتي محمولة على شخصية البطل الراوي

وحين نعود الى خاتمة القصة سنجد البطل يتعرض للضرب على يد الفريق الطبي: "انهم يضربونني، كفوفا متتالية على وجهي، ويحكم، إنكم توجعونني، أني أحس بالوجع!

لم يكتفوا بالرصاص الذي اخترق جسدي، مُزق وسال دمي، غمرتني الدماء وامتألت الأرض به، لقد كنت سعيدا بذلك، سعدت لأنني أدركت أن دمي لم يكن أسودا!

لماذا تنهالون عليّ ضربا؟ أرجوكم، فأنا لا أحتمل الألم، ما زلت مريضا بالعشق، ونعلم أن الضرب من وظائف الشرطة وأجهزة القمع لا من وظائف الأطباء. ولعلنا تلمس في هذه التقنية علامة على تضافر الجهود وتداخل الوظائف من أجل تكريس النظام البطريركي فيؤدي الطبيب وظيفتي الكاهن والشرطي إضافة الى وظيفته. ولنتذكر ان الجلز قد أشار الى البنى الفوقية التي تشكل النظام السياسي الذي تقيمه الطبقة الظافرة وانعكاسها في عقول المشتركين بها وتطورها وصيرورتها نهجا من العقائد. لقد انتهى العمل بموت البطلة وبقاء البطل. وذلك كناية أخرى على تغييب المرأة الكلي في ظل المجتمع البطريركي. وتحولها إلى وسيلة لإشباع رغبات الفئة المتسلطة من المجتمع. يكشف ذلك المقطع الآتي: "أراك يا مُنية الروح، تقشرين برتقالة لغيري! عيناك معي، لكن أدرك قصدك من كل هذه النظرات، إنها تعود لي. تقدمينها له وأعلم أنك تقصدينني. تطعمينه وتأكلي، الغصة تمنعك من ابتلاعها. تخرجين، تتجهين اليّ...."

من المعلوم أن قيام العائلة البطريركية قد اقترن بولادة ظواهر أخرى في مقدمتها ظهور الرق بوصفه نظاما يبيح للسيد ان يمارس الجنس مع ما يشاء من الجوّاري. وظهور مؤسسات البغاء بمختلف أشكالها الى جانب العائلة التي كثيرا ما يتم فيها الزواج دون أن يكون للمرأة رأي باختيار زوجها. وإن كان لها رأي فسيكون لاعتبارات بعيدة عن الحب. ذلك ما أشار إليه المقطع السابق. وما عناه موت البطلة.

حول أيديولوجي عميق، في وجهة نظر المؤلف ومن ثم وجهة نظر الذات الجماعية المنتجة للنص. تمخضت عن ظهور البيروسترويكا على المستوى الأيديولوجي، ثم قيام النظام العالمي الجديد، من هنا كان تحول وجهة نظر الذات الجماعية المنتجة من حتمية انتصار الاشتراكية وقيام مجتمع لكل حسب حاجته ومن كل حسب قدرته الى حتمية بقاء المجتمع الطبقي المرتبط بالهيمنة الذكورية وازدياده قهرا واضطهادا.

ولعل دراسة المستويات الأخرى للنص ستكشف اضطراع وجهات النظر بشكل أدق.

الهوامش

ينظر: فضاء المسرح: ٧٥.

ينظر: : بنية الشكل الروائي: ٢٩ .

حاشية على اسم الوردة : امبرتو إيكو : ت سعيد بنكراد : وزارة الثقافة المغربية : منشورات علامات : ٢٠٠٧ : ١٨ .

ينظر: ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي: محمود عبد الوهاب: دار الشؤون الثقافية: بغداد: ١٩٩٥ : ٩ .

ينظر: مختارات ٤: (رسالة أجلس إلى يوسف بلوخ في ١٨٩٥) : ماركس - أجلس: دار التقدم - موسكو ١٩٧٠ : ١٧١ - ١٧٢ .

جماليات المكان: ١١١ .

نفسه: ١١٢ .

نفسه : ١١ .

جماليات المكان: ١١٧ .

ينظر: دراسات في النقد الحديث: فصل (سوسيولوجية الأدب)، كما ينظر: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر:

٣ (البنوية التكوينية بين النظرية والتطبيق) : ٢٦ - ٢٧ .

ينظر: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: ٣ (البنوية التكوينية بين النظرية والتطبيق) : ٧ - ٢٢ .

ينظر: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر : ٣٩ - ٤٠ .

الأوضاع الى انتشار الفكر الاشتراكي، والوعي العميق بمشكلات المرأة عبر التاريخ، وتكون النظرة الشمولية العلمية في إدراك تلك المشكلات، على كل المستويات التي كشفتها الدراسة الحايثة، من هنا فإن المقولات الأنف ذكرها جاءت انعكاسا لهذا الوعي وتكريسا له، ولما كانت الأيديولوجيا المهيمنة على الذات المنتجة للنص تقرر بأن تلك المرحلة كانت مرحلة انهيار الامبريالية وانتصار الاشتراكية، كان الأمل يملأ الذات المنتجة في حتمية حصول التغيير وضرورة النضال من أجل ذلك، من هنا كان أصرار البطل كبيرا على مقاومة الأعداء، يتجسد ذلك بقول الراوي: " لن أدعهم يطلقون النار عليك مرة أخرى" وقوله: " سنلتقي بعيدا عن الجميع، سأحميك هذه المرة، لن أستهلم للرصاص كما استسلمت سابقا!".

وحين نعود الى موضوعة الفضاء، وعلاقتها بالتأويلات السابقة، نتأكد صحة التأويلات المذكورة من خلال ارتباط الجمال الأنثوي بالشمس، يقول الراوي: " ربما بحثت عني! لكنك ربما كنت تبحثين عن الشمس كي تعيد صفرة شعرك إليك!" هكذا تبرز وجهة نظر الراوي متضمنة الأمل في عودة العصر المشمس ثانية.

كانت تلك الأفكار تعبر عن الوعي القائم لدى الذات المنتجة للنص، وهنا لا بد لنا أن نتذكر أن جولدمان قد قسم الوعي الذي تتأسس عليه "رؤية العالم" على قسمين: الوعي القائم والوعي الممكن، فالأول هو الإحساس بظرفية واحدة تجمع بين أفراد الجماعة، وهو وعي متطور في بنيات متغيرة ومتلاحقة، بينما يكون الثاني تصورا لما ينبغي أن يكون، أي تصور إمكانية تغيير الواقع القائم وتعديله على وفق ما تراه الجماعة محققا للتوازن المنشود . إن فكرة الوعي الممكن قد تأسست لدى جولدمان بناء على واقع الأدب في مرحلة الحداثة، لكن حين دخل العالم عصرا جديدا، بعد ظهور البيروسترويكا ، كان لابد للوعي الممكن أن يأخذ صورة جديدة، فوجهة نظر الراوي الذي ينتمي الى مرحلة الحداثة، والتي تضمنت الأمل في عودة العصر المشمس ثانية، تقمعهها مقصلة البيروسترويكا، فتحل محلها وجهة نظر المؤلف التي تنتمي الى مرحلة ما بعد الحداثة، والتي تتضمن اليأس من عودة العصر القديم، تشير الى ذلك الجمل الآتية: " أصبحت خطواتك بطيئة! أين تذهبين، إليّ؟ لا أعتقد! فقد دخلت مكانا مهجورا، يشبه القبر." إن هذا التحول في وجهة نظر الراوي، يتضمن تعبيراً عن



مفهوم الاستشراق عند أدوارد سعيد وأثره في (النقد الثقافي)

أ.د. سمير الخليل

كلية الآداب - الجامعة المستنصرية

إن تجربة كبيرة لها أصداء عالمية ومثيرة للجدل كتجربة سعيد مع الاستشراق ، من المؤكد أن تكون موضوعاً لكثير من النقاشات والدراسات النقدية والمقالات الثقافية ، فتجربة سعيد هزت أركان وأسس المعرفة الغربية سواء تجاه الذات أو الآخر الحضاري. ولهذا فقد كانت تجربة سعيد بين المناصر والمؤيد وبين المعارض والناقد لها .

إن أغلب الأعمال التي قدمها إدوارد سعيد والتي عالج فيها موضوعات تدور حول الاستشراق ومتعلقاته المعرفية والثقافية كـ (الاستشراق ، والثقافة والإمبريالية ، والعالم والنص والناقد ، وتغطية الإسلام) تعدّ أعمالاً مهمة ومركزية في تأسيس ونشر رؤية نقدية حديثة تقول بأثر العوامل الخارجية على (النص) كالثقافة ، والنزوع النفسي ، والتوجهات السياسية ، وحتى الأحداث الطارئة على الساحة الدولية وآثارها وانعكاساتها. "أن الأدب في وضعه الإبداعي (شعر ، قصة ، رواية ، مسرحية ، الخ) تجربة فردية من حيث الشكل والمظهر ، ولكنها تجربة جماعية في العمق ، لأن الفرح والمعاناة والحياة بصفة عامة لا يأتين إلا داخل هذا الإطار الإنساني الذي تميزه العلاقات الإنسانية بما يقودها من معتقدات وطقوس وما ينتج عنها من مشاعر وأفكار" .



النظر حتى على مستوى النظر إلى الذات في الوعي الغربي أو الشرقي على حدٍ سواء.

كانت أعمال إدوارد سعيد وخصوصاً تلك المتعلقة بنقد الاستشراق*، نقلة أبستمولوجية نوعية في مجال الثقافة الإنسانية العامة، وساهمت بشكل كبير وفاعل في تأسيس وتدعيم الأطر العامة لرؤية نقدية باتت تسمى (النقد الثقافي).

خطا هذا النقد خطواته الأولى في الغرب، خصوصاً في الجامعات الأكاديمية الأميركية، إذ أفاد من نظريات معرفية عديدة في مقدمتها نظرية الأدب والماركسية، والنظرية الاجتماعية... كما يوضح ذلك الناقد (آرثر أيزابجر) في كتابه "النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية" صدر ١٩٩٥ م وعرض لهذا النقد، وبما أن أصول أو السند المعرفي لهذا النقد يرجع إلى البنيوية والماركسية، فهو يُعتبر حدثاً ثقافياً سياسياً في الآن نفسه.

و(للقيد الثقافي) في العالم العربي، مفاهيم متعددة ولكنها متقاربة إلى حدٍ بعيد في محصلاتها النهائية، فمنهم من يُسميه بـ"النقد الحضاري" كما

يبدو أن النقد العنيف الذي ساقه سعيد في كتاب "الاستشراق" قد انصبّ على الخطاب الاستشراقي لكونه قد مارس عملية خطيرة في تحويل "الشرق" من كينونة تاريخية وثقافية إلى مجرد "ظاهرة نصّية"، وذلك لأن قيمة أي تقرير عن الشرق، كما يكتب إدوارد سعيد، لا تتأني من "الشرق" ذاته، بل على العكس، أي من خلال إقصاء "الشرق"، الوجود الحقيقي، وإزاحته إلى شيء نافل ولا وجود له إلا في نصوص غرائبية تؤسس لتمثيلات هذا الشرق في المتخيّل الغربي الذي يعتمد في عملية التمثيل (تعديل) على مؤسسات وتقاليده وأعراف ونظم وترميز للفهم متفق عليها من أجل تحقيق غايات حضارية وثقافية وسياسية محدّدة. وبما أننا في زماننا المعاصر نشهد تطوراً متسارعاً للعلاقات بين الشرق، خصوصاً الشرق العربي والإسلامي، وبين الغرب بصورة عامة، خصوصاً بعد تطور الاتصالات والمواصلات، وتحكم هذه العلاقات الكثير من التقاليد والنظم الثقافية والسياسية، كان للاستشراق وأصدائه على كل من الطرفين أثره وجلياته.

لهذا ولأسباب عديدة أخرى تعدّ كتابات سعيد (الاستشراق، والثقافة والإمبريالية، وتغطية الإسلام) قد صدرت في مرحلتين مهمتين من تاريخ تلك العلاقات. مرحلتان لهما سمات الهيمنة الغربية على المستوى السياسي والثقافي وحتى الاقتصادي، فترة نهايات السبعينيات ومطلع الثمانينيات التي شهدت التحولات السياسية الكبيرة وخصوصاً بعد ما رسخت أسرائيل دورها ومكانتها السياسية والعسكرية بين ظهري العالمين العربي والإسلامي، ودور الغرب في دعمها، وفترة التسعينيات ومجيء الولايات المتحدة الأميركية بأساطيلها العسكرية في المنطقة واعتمادها لسياسات جديدة وخطاب جديد يحمل شعارات الديمقراطية ونشر الحريات، ومكافحة الأرهاق.... وخطاب كخطاب إدوارد سعيد النقدي الذي نشهده في أعماله المذكورة، كان فعلاً خطاب المرحلة، وما هو إلا شكل من تشكلات المقاومة، وصحوة وصرخة ثقافية، إن صح التعبير، ظهرت وخرجت داخل أكنية النظام الأكاديمي والثقافي لأكبر إمبراطورية غربية مؤثرة في الزمن المعاصر، حتى تردد صدى تلك الصرخة واصلت إلى جميع أصقاع العالم تقريباً، حيث أنتجت رؤى جديدة للعالم، رؤى أعادت النظر في النصوص التاريخية والثقافية ومجمل المسلمات المعرفية، التي رسمت طبيعة العلاقات بين الغرب والآخرين، بل أعادت

ذاتها . أو ما يسمى بـ "المؤلف المضمّر" وهو المؤلف النسقي وفق نظرية النقد الثقافي . فهو حاضر في لا وعي المؤلف المعهود . يمارس كل أشكال التحكم والهيمنة والتوجيه . يقوم هذا النوع من النقد بربط الأدب مع باقي العلوم الإنسانية ، كالتاريخ ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، والفلسفة ، وغيرها من العلوم التي تجد لها حضوراً واضحاً في النتاجات الأدبية خصوصاً كالتي نشهدها في الروايات وأدب الرحلات مثلاً . لذا فهذا النقد ، ليؤدي دوره في معالجة النصوص ، نجده يحتاج إلى أكثر من منهج وأكثر من نظرية.

يضيف الغدامي " أن النقد الأدبي التزم بالنظر إلى النص الأدبي بوصفه قيمة جمالية يجري دائماً السعي لكشف هذا البعد الجمالي ، مما جعل "الجمال" منتجا بلاغياً محتكراً ، وصار للجمالي شرط مؤسساتي ، يصنعه السيد الشاعر ويقوم الفعل النقدي بعمليات التسويق والتعميم . وهذا الالتزام المبدئي حرم النقد من القدرة على معرفة عيوب الخطاب ، ومن ملاحظة الأعياب المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة وما يسمى بالفنون الراقية والأدب الرفيع " . ويرى الغدامي أن الأغنية الشبابية أو اللغة الإعلامية بما فيها الصحافة والسينما والبرامج التلفزيونية ، باتت مؤثرة في المجتمع وثقافته أكثر من قصيدة يكتبها أو يقولها أدونيس أو غيره من الشعراء ، بذل النقد جهده فيه ، غافلاً عن الخطابات الفاعلة لجرد أنها ليست مما يحسب في حساب "الراقي" ، كما تقررته المؤسسة الأدبية وشروطها الجمالية .

النقد الثقافي يميز ويفرق بين جمالية النصوص وقيمتها الأدبية ، وبين خلفيات تلك النصوص الثقافية التي تؤثر في قيمتها الإنسانية ، أو قيمة كاتبها ، أي عدم إهمال دور الكاتب ، وهو بذلك يُسخف مقولة "النصية" أو مقولة "موت المؤلف" ويعمل بضدية كاملة معها (من هذا الجانب).

فكما ينقل لنا سعيد "أن مؤرخي الأدب العالميين ، عندما يدرسون على سبيل المثال شاعر القرن السادس عشر "إدموند سبنسر" ، فهم لا يربطون بين خططه المتعطشة للدماء (المتعلقة بمصير أيرلندا) ، حيث تصور تلك الخطط جيشاً بريطانياً يبيد عملياً السكان الأصليين ، وبين إنجازاته الشعرية العظيمة ، أو تاريخ الحكم البريطاني لإيرلندا" . ونستطيع أن نفهم من ذلك أن هؤلاء النقاد



ادورد سعيد

فعل هشام شرابي الكاتب الفلسطيني . ولنأخذ بالمفهوم الذي يقول به الناقد السعودي عبد الله الغدامي ، الذي يُعتبر أحد رواد هذا النقد في العالم العربي ، ومن الداعين له بشده ، إذ يقول "إن النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام ، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي ، بكل تجلياته وأنماطه وصيغه ، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي ، وما هو كذلك سواء بسواء ، من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي . وهو لذا معني بكشف لا الجمالي ، كما هو شأن النقد الأدبي ، وإنما همه كشف الخبوء من تحت أقنعة البلاغي - الجمالي " ، أي أنه يتجاوز المعاني الظاهرية والجمالية للنصوص ، والذهاب إلى ما يخفيه النص من دلالات تتعلق بالتاريخ والثقافة والمجتمع ، والإنشغالات السياسية وغيرها ، وكذلك يتناول خلفيات منتجي هذه النصوص الثقافية والسياسية ، وحتى تتبع ميولهم ونزعاتهم النفسية.

إن التحرر من هيمنة اللغوي ، بمفهومه البلاغي - الجمالي الضيق ، هو تحرر من النسق وإكراهاته والحد من سلطته ذات الهيمنة المتحكمة في الناقد ، التي توجه ذوقه وأحكامه ومقارباته . فالنقد الثقافي يحول (القارئ - الناقد) من مجرد صنائع ثقافية تتحكم فيها الأنساق المغلقة وتوجه حركتها ، إلى عناصر فاعلة ومنتجة وفاحصة لكل نص وفق انضباطات منهجية صارمة ، ولا يمكن تحقيق هذا دون الانتباه إلى ما يسميه الغدامي بـ "المؤلف المزدوج" ، والازدواج يكون بين المؤلف المعهود (الكاتب) ، والمؤلف الآخر ، وهو الأخطر ، أي الثقافة



الشاعر الايرلندي ادموند سبنسر

"الأدبيون" لا يعنيهم لا من قريب ولا من بعيد ، العلاقة التي تربط شعر سبنسر وبين خططه "المتعطشه للدماء أو المسوغة لإحتلال إيرلندا"، بل جل ما يعنيهم هو الأبعاد الجمالية والبلاغية لنص سبنسر الشعري ، وهذا ما يرفضه سعيد ومنهجيته النقدية.

ويفعل هذا النوع من النقد ، الدور النسوي في العملية الثقافية والنقدية في العالم المعاصر ، فظهرت تيارات نقدية حديثة ضمن هذا الإطار ، منها النقد النسوي ، أو النقد الأنثوي* . وبما إننا بصدد الكلام على النقد الثقافي وتجربة إدوارد سعيد مع الاستشراق الذي أهتم به في أكثر من كتاب له ، يجب الإلتفات إلى شئ مهم حاول سعيد أن يبينه في أغلب أعماله ، وهو دور المثقف . فالمثقف عندما يكون ناقدًا أو كاتبًا أو أكاديميًا أو أنثروبولوجيًا ، مستشرقًا كان أو لم يكن ، عليه أن يتحرر من كل مسبقاته الثقافية والمفاهيمية ليكون موضوعيًا في طرحه". فإن إحدى مهمات المثقف هي بذل الجهد لت هشيم الآراء المقولية والمقولات التصغيرية ، التي تُخد كثيرًا من الفكر الإنساني والاتصال الفكري" ، وان انتماء مثقف ما إلى مؤسسات أكاديمية ، أو دينية ، أو نقابية ، لا يعني بذلك أن يتبنى توجهات تلك المؤسسات الفكرية والمفاهيمية حول المواضيع المهمة في العالم المعاصر ، فسلطة المؤسسات الإجتماعية مثلاً ، أو الحكومية يجب أن لا تُخد من حرية المثقف في قول الحقيقة ، ولا يجامل فيها ، خوفاً على أجره منها مثلاً أو على موقعه فيها . بل عليه أن لا يجامل حتى توجهات ورغبات جمهوره الذي ينتظر كتبه أو مقالاته . لهذا يرى سعيد أن دور المثقف ليس سهلاً أبداً ، فهو في أغلب الأحيان بين خيارين ، الأول : أن يكون مستقلاً ، وبذلك يكون حراً أكثر في حركته ومعارضته الثقافية للواقع والقوالب والأنساق الثقافية الرائجة والمدعومة من قبل المؤسسات ذات السلطة والقوة في مجتمع ما ، ولكنه بذلك سيكون منعزلاً نوعاً ما ، وأضعف حالاً في مواجهة تلك المؤسسات ذات القوة والهيمنة . والثاني : أن يكون منحازاً بفكره ونتاجه ، وبذلك يفقد رسالته التي من المفترض أن تكون أمانة علمية وأخلاقية في عنقه .

إذ يحمل المثقف أو الناقد في هذا المجال مسؤولية علمية وأخلاقية لتأدية رسالة إنسانية عامة ، وبذل الجهود وحتى التضحيات في سبيل تلك الرسالة . وعدم الإنحياز للسلطة أو للمؤسسات الإجتماعية أو البيروقراطية الهيمنة أو الأكاديمية تلك الرسالة تتضمن في أعماقها

عملية "مقاومة" مقاومة للهيمنة الثقافية والامبريالية والسرديات المكتوبة باللغات المهيمنة كما يُعبر . ومن جانب آخر يتميز هذا النقد الذي يؤسس له سعيد والذي غالباً ما يسميه (النقد الديني) أو (النقد المدني) (يقصد سعيد من النقد الديني بأن النصوص الأدبية في أكثر أشكالها مادية ، أي منشبكة بالظرف والزمان والمكان والمجتمع ، بأختصار أنها موجودة في العالم الديني. والنقد يجب أن يتناولها من هذا الجانب لا من جانب الرؤى الدينية (الماورائية) فهو بذلك يعارض بشكل قوي التخصص الجامد للنقد ، بمعنى وتبعاً لسعيد ، أن المشكلة الحقيقية في عجز النقاد عن خلق أي اختلاف في العالم تكمن في فخ التخصص "عبادة الخبرة الاحترافية" ، التي تجعل نشاطهم هامشياً بالنسبة للإهتمامات السياسية في المجتمعات المعاصرة . إذ أن التعقيد المتزايد وحتى المنهج المحدود للنظرية النقدية المعاصرة أدى بها إلى أن تفقد ما تقوله للمجتمع الذي ظهرت فيه . فالجمود الذي يلف النظرية النقدية التقليدية هو ما يعارضه النقد الثقافي بقوة ، لهذا فالنقد ليس علماً ، بل هو فعلٌ له أنشغال سياسي واجتماعي ، وقد يكون مفارقاً أو متناقضاً أحياناً ، ولكن المهم أنه لا يتصلب في يقينيات جامدة .

يعالج النقد الثقافي لا النصوص وحسب بل كذلك الظواهر الثقافية التي تطفو في المجتمعات

كالموضات والانتاج الاعلامي والسينمائي أو ما يطلق عليه حديثاً بالثقافة البصرية والمسموعة وغيرها . والنظر في خلفياتها الأيديولوجية وأبعادها على المستويات كافة . فالمراكز البحثية والمؤسسات الثقافية ووسائل الإعلام ومؤسساته وصحافيوه تعدّ في الزمن الراهن جلياً من جليات الاستشراق الحديث فينبغي على النقد الثقافي أن يرصد ويعالج جميع ما يصدر عن تلك المراكز . وما تنتجه وسائل الإعلام من سينما وبرامج تلفزيونية ثقافية أو إخبارية بل يعالج أيضاً وبالاهتمام نفسه ما يُنتج في الشرق العربي والاسلامي من كتابات ومقالات . ونظريات . وما تنتجه وسائل الإعلام العربية والإسلامية الحديثة . بل حتى ما تنتجه المؤسسات من المراكز الدينية .

لذا فإننا عندما نقرأ تجربة إدوارد سعيد مع الاستشراق وخصوصاً كتبه من قبيل (الاستشراق . والثقافة والإمبريالية . وتغطية الإسلام . وصور المثقف) . فإننا بازاء نتاج لم يفصح النتاج الاستشراقي وحسب . بل ساهم وأسس بجدارة لهذا النوع من النقد الموسوعي . الذي تحتاج اليه أي ثقافة أو حضارة معاصرة لتنتمكن من وضع أسس منهجية ومعرفية تحصن بها ثقافتها وتتسلح بهذه النظرة الثرية والمتنوعة في المجال الثقافي والحضاري . بل أسهم هذا الخطاب النقدي الثقافي في خلق إمكانيات ورؤى وقراءات جديدة للتاريخ . ودفع مفكري وأدباء "العالم الثالث" أن يخلقوا آدابهم الخاصة وتواريخهم الخاصة . أن يصبحوا قراء وناقدين متمرسين للنتاج الغربي سواء أكان نصوصاً أو خطابات . أو ممارسات ثقافية أو سياسية - لهذا يجب قراءة نتاج إدوارد سعيد وتجربته مع الاستشراق قراءة متأملّة للإحاطة بكل أبعادها الفكرية والمعرفية . فما أحوجنا اليوم لمثل هذا النوع من النقد لمعالجة الكثير من الظواهر الأدبية والسياسية والثقافية وحتى الدينية التي تعصف بالعالمين العربي والإسلامي . كذلك المتعلقة بالإنتاج الأدبي الحديث وما تخلله من نزعات وجودية وإحادية وأفكار متطرفة وغيرها . وما نشهده أيضاً من خطابات شوفينية ومذهبية متطرفة تصل أحياناً لإلغاء الآخر الذي يعيش ضمن الدين والوطن الواحد . وتكفيره عقائدياً أو إلغاءه سياسياً . ويصل الأمر أحياناً إلى الحكم بعدم أهليته في الحياة ويجب إلغاء وجوده فيها نهائياً . وكذلك الصراع السياسي والفكري والمعرفي بيننا وبين الصهيونية ومظاهر الإمبريالية الحديثة . وغزو الثقافة الغربية لمجتمعاتنا عبر مختلف الوسائل . وأثر ذلك على

طبيعة العلاقات وتشكلاتها بين العالمين العربي والإسلامي وبين الغرب . ولا سيما بعد أحداث ١١ أيلول وما أعقبها من تداعيات أعادت إلى الواجهة مظاهر الصراع أو التصادم الفكري والديني بين الغرب والشرق الإسلامي والعربي . وتنامي ظهور الكتب والمقالات والبرامج التلفزيونية التي بدأت تكرر الثنائيات الضدية الاستشراقية ذاتها التي تتكلم عن شرق وإسلام إرهابيين . وغرب متحضر . وحتمية وقوع التصادم بين الحضارات على أثر هذا التفاوت والإختلاف الجوهرية بين الثقافات والحضارات الإنسانية كما يدعي صامويل هنتغتون وأمثاله . وعلى كل حال بعد ما اتضح لنا أثر إدوارد سعيد في بلوره معالم هذا النوع من النقد . نفترض تجاوزنا لكل ما قلناه في الفقرات السابقة عن هذا النقد وأصوله الغربية والأسهامات السعيدية فيه . نرى أن النقد الثقافي هو ممارسة معرفية ثقافية تستعين بمناهج متعددة . أو لنقل لا تأبه كثيراً بمسألة المناهج النقدية التقليدية والحديثة وأطرها المحددة . لنقد ظاهرة ثقافية أو اجتماعية أو سياسية أو نصاً أدبياً أو ثقافياً أو فنياً أيّاً كان نوعه . فحين يسعى المرء إلى نقد كتاب ككتاب (الاستشراق) العصي عن التصنيف . أو نقد مقالة صحيفة تتناول مسألة ثقافية أو سياسية معاصرة . فماذا نسمي هذا النقد ؟ من المؤكد أن لا نسميه نقداً أدبياً . مثل هذه التسمية أو الوصف لا يطابق هذا النوع من النقد . إذاً فمقدمات النقد الثقافي سبق وأن مورست كثيراً في الحياة الثقافية والمجتمعية وسمّاها بعضهم الدراسات الثقافية حتى قبل أن يظهر هذا المصطلح (النقد الثقافي) سواء في الغرب أو الشرق . ولكن للغرب الأسبقية في تشخيصه وإعطائه هذه التسمية . وفي توضيح بعض سماته المعرفية والمنهجية .

النقد الحضاري (الديوي) أو (المدني) :

عُرف عن دوارد سعيد الانفعال عندما يرد على نقاده . وأحياناً يطلق الشتائم اللا أكاديمية كما يروي لنا برنارد لويس . ونحن هنا لسنا بصدد التبرير لشتائم سعيد . ولكن في الوقت نفسه قد يكون الرجل معذوراً لما يجده أحياناً من سوء فهم لما يكتب . فعندما يطالع المرء مجمل أو بعض الانتقادات التي وجهت إليه . فإنه يجد دون أدنى شك سبلاً من الانتقادات تثير الدهشة والاستغراب . فلو نظرنا للنقد الذي وجهه البعض لسعيد فيما يخص نقده الثقافي أو ما بعد الكولونيالي . الذي يحرص سعيد على العامل الديوي فيه وسمّى هذا النقد أحياناً "النقد



الكاتب المغربي إسماعيل العثماني

بمنظور روحاني قد يساء استخدامه للهروب من إيجاد معان تنفع الناس في حيواتهم . ومن هذا المنطلق يرى سعيد أن على النقد أن يكون دنيوياً وبالتالي مقاوماً في الوقت نفسه . بمعنى أن يكون متحرراً من التفسيرات الباطنية الميتافيزيقية التي قد تكون عائقاً أمام نقد بناء نافع في الحياة الدنيوية للمجتمعات . أو ما يسعى إلى تقديم مقاربات واقعية . ويكون مقاوماً لصنميات مستحدثة قد تكون ضاغطة بشكل ما على أحكام الناقد . وهذا مقاوماً لكل أشكال الهيمنة والطغيان والظلم . وهذا نافع أيضاً في نقد ما يمكن أن يتخلل النصوص الدينية من خرافات وأساطير . قد تكون مسيئة للدين نفسه بكل تأكيد . فسعيد يدعو الناقد للتحرر ما أسماه القرابة والتقرب . ويعني بالقرابة : هي الثقافة التي ينتمي لها الناقد بالولادة والانتماء القومي والمهني . ويقصد بالتقرب : هي الطريقة التي يكتسبها الناقد من خلال التقرب من القناعات الاجتماعية السائدة والقناعات السياسية والظروف الاقتصادية والتاريخية والميول الشخصية . إذ تنشأ روابط طبيعية وأشكال سلطوية طبيعية - أي ما مضمونه الطاعة والخوف والحب والاحترام وتصارع المؤسسات - فإن صلة التقرب تحيل هذه الروابط شكلاً من أشكال العلاقة الشخصية - كالوعي المهني والزمالة

الدنيوي" . والذي عالج به الكثير من الروايات والسرديات الاستشراقية الغربية . لنأخذ على سبيل المثال . النقد الذي وجهه الكاتب المغربي إسماعيل العثماني . في مقالاته المنشورة على الشبكة العنكبوتية "إدوارد سعيد" بين النقد الديني والنقد العلماني" . فالرجل وبحسن نية بالتأكيد . ينتقد سعيد . وسمّى نقده "العلماني" وبسوء فهم كبير لما قصده سعيد . راح الرجل ينتقد هذا الأمر وبعده اقصاءً للرؤيا الدينية من الممارسة النقدية . وإن على الناقد أن لا ينفصل عن مزاجه الروحاني ونسبه الفكري ... الخ . ولا نعرف كيف نصنف هذا الكلام وهذه القراءة . والرجل معذور في حال كان هذا ما فهمه من سعيد ومن نقده الدنيوي . وبحسب فهمنا . ابتداءً . فادوارد سعيد لم يسم هذا النقد بـ "العلماني" أبداً . بل "النقد الدنيوي" . وكان قصده منه وباختصار شديد هو التالي : يرى سعيد "أن النصوص دنيوية . وهي أحداث إلى حد ما . وهي فوق كل ذلك قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية . وقسط بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي احتلت مكانها فيها وفسرتها . حتى حين يبدو عليها التكرار لذلك كله" . أي أنها أحداث تحدث في زمنٍ ومكان دنيويين . في لحظات معينة وظرفية من التاريخ . وهي جزء من نشاط المجتمع البشري . احتلت مكاناً ما في التاريخ ووصفت أحداثاً وفسرتها بطريقة يتنه أو خفية في بنياتها السردية . وإنها (أي النصوص) لها طرق في الوجود بحيث أنها في أسمى شكل لها تبقى دائماً فريسة الوقوع في شرك الظرف . الزمان والمكان _ لذا يرى سعيد . بما إنها تحدث في الدنيا . إذا فهي دنيوية . أي أن أي نص أدبي مثلاً فهو في الغالب مثقلاً بطريقة ما "بمناسبه" . أي بالوقائع التجريبية التي انبثق عنها . فكل تفسير لمعنى ما فيها أحيل إلى "سحري وباطني وما إلى ذلك . فتكون النتيجة غالباً الوصول إلى "اللا معنى" وما هو مرفوض عن سعيد . إذ يتساءل سعيد أليس هناك طريقة للصراع مع مشكلات اللغة الأدبية إلا عن طريق بترها عن المشكلات اليومية الدنيوية الأكثر إلحاحاً ؟ . والمعنى الذي يريده سعيد أن النصوص هي انفعالات الكاتب مع المحيط ومع الذات ومع التاريخ والثقافة والسياسة ... الخ من الأمور التي تقع ضمن الحياة الدنيا . فهي بعد كل شيء "دنيوية" لها مشاكلها وانفعالاتها . فالوصف الذي يصف المرأة أو الطبيعة أو الأحداث الموجوده في الروايات كلها أمور دنيوية . فسعيد ينظر إلى النصوص بمنظور له انشغالاته المتعلقة بالواقع المعيش وتحدياته . لا

الذي يتبناه منتقدي سعيد ، فسعيد يربط بشكل وبآخر أو يدمج النتائج الاستشراقية الأكاديمية الصرف ، وبين النتائج الأدبي كالأرواية الانكليزية على سبيل المثال ، وهذا لا يعيب عمل سعيد أبداً ، إلا من ناحية إهماله الفصل بين أعمال مستشرقين وبين أثر الاستشراق على الرواية الانكليزية مثلاً ، وهذا الأمر استغله لويس وأمثاله ليدعو إلى أن سعيداً قد خلط بين الاستشراق الأكاديمي وبين غيره . في حين أن سعيداً أجماً ومن خلال قراءتنا يعتبر أن الكاتب والراوي يأخذ دور المستشرق عندما يعالج موضوعاً ما يتعلق بالشرق . فهو يخلق ويصف شرقه الخاص ، ويعبر عن ما يمثل الشرق بما عرفه وخبره سواء عن طريق مشاهداته الشخصية أو من كتب الرحالة وغيرهم ، كما فعلت الروائية البريطانية جورج إليوت* التي لم تطأ قدمها الشرق أبداً . لهذا فهو يعتبرهم ، حسب ما نفهم ، أن هؤلاء الكتاب والروائيين مستشرقون بكل ما للكلمة من معنى ، أو مستشرقون بالوكالة كما هو حال إليوت ، وهذا من الناحية العلمية صحيح إلى حد بعيد.

الجامعية والاحترام المهني وهيمنة الثقافة السائدة . عموماً أن مسألة علمانية سعيد ليست بالضرورة أن نفهم منها أنها معادية لكل ما هو ديني ، وبحسب قراءتنا لشخصية إدوارد سعيد ، فإننا لم نجد سعيداً في أي من كتاباته أو مقابلاته ما يشير إلى عداوة أو رفض صريح للدين ، ولكنه بما أنه رجل ليبرالي ، وهذا مرجح كثيراً ، قد يكون يؤمن بالحرية المطلقة للفرد ، كي يكتشف الحقيقة بنفسه ويتعامل معها بحسب فهمه لها ، لا بحسب ما يمليه عليه الآخرون . وعندما تساءلنا عن أصل هذا التوجه عند سعيد (أي اعتماده النقد الديني) ، فوجدنا الجواب عند جيان باتستينا فيكو الفيلسوف الإيطالي ، إذ كان فيكو يميز بين التاريخ الذي سَمَّاه "التاريخ الديني" ، وبين "التاريخ المقدس" ، أي ذلك الذي يكتبه اليهود والمسيحيون والذي يفسر الأحداث التاريخية على أسس لاهوتية ميتافيزيقية ، غالباً ما تكون تخيلية لا أساس علمي لها .

هناك سوء فهم آخر ، يتعلق بالاختلاف في فهم معنى مفهوم الاستشراق الذي يتبناه سعيد وبين المفهوم

هوامش البحث :

* هناك من يميز بين النقد النسوي وبين النقد الأنثوي ، فيعتبر أن النقد النسوي الذي يدافع عن حقوق المرأة ودورها في المجتمع من الممكن أن يكتب فيه ويمارسه الرجال المناصرون لقضايا المرأة ، أما النقد الأنثوي فهو نقد يمارس من قبل العنصر الأنثوي فقط ، أي لا يمارس الرجال هذا النوع من النقد.

صور المثقف ، إدوارد سعيد ، تعريب ، غسان غصن ، دار النهار ، بيروت ١٩٩٦ : ١٣ .

ينظر (م . ن) : ٣٧ .

ينظر إدوارد سعيد ناقد الاستشراق ، خالد سعيد ، مركز الحضارة للتنمية - بيروت (٢٠١١ : ١٦١) .

إدوارد سعيد مفارقة الهوية ، بيل أشكروفت وآخرون ، تعريب سهيل نجم ، نينوى للدراسات والنشر - دمشق ، ٢٠٠٢ : ٢٤ .

(م . ن) : ٤٦ .

ينظر الاستشراق بين دعائه ومعارضيه ، محمد أركون وآخرون ، تعريب : هاشم صالح ، دار الساقي - بيروت ، ط ٢ : ١٧٥ .

مقال إدوارد سعيد بين النقد الديني والنقد العلماني ، شبكة النت ، النص والعالم والناقد ، إدوارد سعيد ، تعريب عبد الكريم محفوظ ، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ٢٠٠٠ : ٨ .

ينظر (م . ن) : ٤١ .

ينظر العالم والنص والناقد ، مصدر سابق : ٢٥-٣٠ .

ينظر التاريخ وكيف يفسرونه من كونفوشيوس إلى توينبي آلبان . ج . تعريب عبد العزيز توفيق جاويد ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ط ١ : ١٩٦٩م / ٢ : ٢٤ .

* ماري آن ، روائية بريطانية ، وجورج إليوت اسم الشهيرة.

إدوارد سعيد بين النقد الديني والنقد العلماني ، اسماعيل العثماني ، مجلة فكر ونقد ، تعريب فخري صالح ، الدار البيضاء ، دار النشر المغربية ، العدد ٣ ، ديسمبر ١٩٩٩ : ٣٩ .

* يمكن للقارئ الذي يطالع كتب إدوارد سعيد المذكورة أن يلحظ بأن أغلبها قد تناول الاستشراق أو أحد مظاهره من حين إلى آخر ، فمثلاً كتاب (تغطية الإسلام) يمثل تكملة لكتاب (الاستشراق) و(الثقافة والإمبريالية) ، وركز فيه على نظرة الغرب إلى العالم الإسلامي وكيف تم تغطيته والأحداث التي تقع فيه ، عبر الدراسات الأكاديمية الاستشراقية ، والتغطية الأخبارية والإعلامية.

ينظر الوعي الحلق ، يحيى بن الوليد ، رؤية للنشر - القاهرة ٢٠١٠ : ٣١٧ . وينظر : النقد الثقافي ، إيزابجر ترجمة وفاء إبراهيم ، المجلس الأعلى للفنون - مصر ٢٠٠٣ .

ينظر (م . ن) : ٣١٨ .

النقد الثقافي ، عبد الله الغدامي ، المركز الثقافي العربي - بيروت ، ط ٣ ، ٢٠٠٥ : ٨٣-٨٤ .

ينظر النقد الثقافي مدخلاً للوحدة والتأليف ، نقد الثقافة والنسق ، محمد همام ، دراسة منشورة على الشبكة العنكبوتية ، (الملتقى للإبداع الفكري) ، ٢٥٧٢ id= &http\www.almultaka.net\showMaqal.php?cat

النقد الثقافي ، المصدر السابق : ١٥ .

ينظر المصدر نفسه : ١٦ .

الثقافة والإمبريالية ، إدوارد سعيد ، تعريب كمال أبو ديب ، دار الآداب - بيروت ط ٣ ، ٢٠٠٤ : ٧٨ .



قصيدة النثر والمأزق الثقافي

د. جاسم حسين سلطان الخالدي
جامعة واسط / كلية التربية
قسم اللغة العربية

حققت قصيدة النثر العربية خلال العقود الثلاث الماضية ، انجازات إبداعية كثيرة جعلتها تغادر عتبات الخطاب النقدي التنظيري ، لتحط في عوالم جديدة غير بعيدة عن حركة المجتمع وفاعليته ، بل أصبحت محورا لما هو ساسيولوجي ، واثربولوجي ، وثقافي ، ولهذا صار من الممكن عدّها أي قصيدة النثر ، بنية ثقافية متنوعة المعارف ، يمكن ان تمدنا بجوانب معرفية كالاقتصاد والسياسة والفلسفة وعلم النفس ، والى غير ذلك .

موضوعات جديدة بالاهتمام ، نحو : الانا والآخر ، والذات والموضوع ، والموت والحياة ، والحرب والسلام ، التشاؤم والتفاؤل ... وغير ذلك .

وعلى هذا فقصيدة النثر – إذن – لم تكن بعيدة عن حالة التشظي التي عاشتها البلاد العربية منذ العقد السادس وحتى يومنا هذا . لذلك كان لزاما على دعائها ، الا ينظروا الى حضورها في المشهد الشعري بوصفها خروجاً على النسق الشعري فحسب ؛ بل هي خروج على منظومة ثقافية واسعة ، تتجاوز كثيرا قضية الوزن والقافية لتؤلف ظاهرة ثقافية جديدة بالاهتمام .



عماد كاظم عبدالله

ان هذه التنوع يمكن ان يعد منهلاً ثقافياً ثرا يتكئ عليه المتلقي العربي . لينتهي الى موضوعات متنوعة في صميم الثقافة وجلياتها. كما ان هذا التنوع -أيضا - لم يأت من فراغ : اذ انه جاء من خلال التطور الحاصل الذي شمل الكتابة الابداعية برمتها . فقد نجح دعاة هذه القصيدة في الخروج على القوالب الجاهزة التي حنطت القصيدة العربية لقرون طويلة . والولوج الى عوالم اكثر رحابة .

ومن هنا نجد ان الخطاب النقدي حولها لم ينجح في مغادرة الجانب التنظيري . وبقي يدور في حدود المصطلح . والمشروعية . وايقاعية هذه القصيدة . ولم ينظر اليها بوصفها فعلاً ثقافياً . واذا اردنا ان نتحدث عن الجانب الثقافي الذي انطوت عليه هذه القصيدة . وهو ما يجعل الانفتاح على الفضاء السياسي والاجتماعي والاقتصادي والفكري مهما للوقوف على شفرات النص ولاسيما إذا ما عرفنا أن انضواء بعض التجارب السابقة كان واضحا تحت ما يمكن تسميته (تثوير اللغة) والركون الى آليات المناهج الشكلانية التي حيّدت السياق وتوقععت في النصوص نفسها . فصار معتادا ان يجنح الشاعر الحديث إلى مناطق جديدة لم يرتدها من قبل . وخاصة ان القصيدة صارت لديه " ردة فعل مقصودة وعنفية ضد الانفعال السريع " (١) . وضد ما كان يحصل من عنف وتشظي داخل المنظومة الحاكمة . وضد ما خلفته الحروب نفسها من انكسارات كثيرة في الانسان العراقي . رافقها تراجع ثقافي واقتصادي

غير خاف على كل ذي بصيرة . ولا شك في ان النص على هذه التصور هو " ليس حادثة لغوية مستقلة ذات تشكيل بنيوي منغلق على ذاته . ومكتف بها . بل هو كما وصفه " الغدامي " في مشروعه " حادثة ثقافية تنفتح على حقول كثيرة على الرغم من خصوصية كينونتها اللغوية ومظهرية تشكيلاتها البلاغية . " (٢) وبهذا المعنى فان قصيدة النثر الحديثة في العراق تضع امامك صورة ثقافية متنوعة عن حالات الرفض السياسي التي تبنتها النخب الثقافية للسلطة الحاكمة . كما تقدم - ايضاً - صورة متنوعة الابعاد لحقبة تاريخية مهمة لم تبرح الذاكرة . وستمثد لعقود كثيرة تحكي قصة الوجد العراقي . بما يحمله من خيبات وانكسارات واحلام مؤجلة : فهي إذن قصيدة نقد سياسي او اجتماعي . في كثير من الاحيان تفارق السنن القديمة التي سارت عليه القصيدة العربية عبر مراحل تشكيلها . ففي قصيدة لـ " عماد كاظم عبد الله " بعنوان (في انتظار الحافلة) (٣) تفصح عن نوع من العلاقات الاجتماعية التي كانت سائدة في المجتمع عبر الية السرد التي تمثل ميسم الشاعر الشاخص في بناء قصيدته . وذلك باعتماد ثيمة " النفي والمنفى " التي كان العلامة الفارقة للإنسان العراقي على مدى عقود ثلاثة . كما يمكن ان نشير إلى ان الشاعر لم يشأ ان يطرح بعض الاحداث السياسية جانباً عن المتلقي الجديد الذي ربما لم يعيش حروب الشمال المتكررة : اذ اشار الى تلك الحروب التاريخية . وهي اشارة صريحة الى عنف السلطة دائماً في تعاملها مع قضية داخلية ليس حرب الشمال الا واحدة منها . تقوم القصيدة المذكورة كلها على خاصية " التداعي " فالشاعر هو الراوي العليم الذي يسرد الاحداث التي تبدوا هامشية ويومية وربما يعيشها كل فرد : لكنها مهمة في تعرية المنظومة الاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة . وربما ادانتها وهو ما تجسد في قوله : (٤)

في انتظار الحافلة

امي .. حبيبتي

هل تذكرين؟

عندما كنت صغيراً .. وكان لي من العمر سبع

سنين

قبلت ابنة الجيران

قبلتها ، وهربت

لحقتني اخوتها الصغار .. امسكوني اشبعتهم

ضرباً

على وفق رؤيا جديدة تخرق المعطي السائد (٨) فقد تابعت الصور لتعبر عن المحنة الحقيقية التي اكتنفت الذات العراقية رداً من الزمن . وعلى هذا فإن قصيدة النثر العراقية الحديثة لم تتفوق عند جانب معين .. فهي مزيج لما هو اجتماعي صرف .. أو سياسي . أو اقتصادي .. بمعنى آخر إنها نص ثقافي لم يستهدف " أن يريح اللغة من مهمة انتاج المعنى " (٩) على حد تعبير د. محمد عبد المطلب الذي اختزل قصيدة النثر بمهمة واحدة هي انتاج الصوتية .

وفي الوقت عينه يمكن توصيف هذه النصوص .. ونصوص أخرى تنطوي تحت مظلة قصيدة النثر التسعينية في العراق بأنها نصوص " متمرده : متمرده على الواقع الشعري الذي سبقها أولاً ، ومتمرده على السلطة ثانياً ، بوصفها قصيدة " شعوبية بدءاً من طريقة معارضتها السلطة الى مسحها ظاهرة الحرب حيث أصبحت القصيدة معرضاً فاضحاً لها ، وخلف الجمالي يضمّر نسقاً ينتمي لصور كرستها السلطة ، وان كانت تنتمي القصيدة للواقعة اليومية " (١٠) ، كما تجسد في قول علي سعدون (١١):

قولوا للكلاب السائبة

في القاعات

والمكاتب

والمطارات

للخالدين في الوحل

اكتبوا لهم جميعاً

للمصنفين وحاملي صور هذا وذاك

أن رجلاً بجوارهم يموت

يموت

وهو يحلم بغيابهم

ليوم واحد !

تتطلب قراءة هذا

النص "حداً نقدياً

هائلاً ، لا يتفوق داخل

النص الا بالقدر الذي

" يدرجه داخل حركة

عامة ، يكشف حركته

الداخلية بوصفها

إحدى الأطر الممكنة

التي تسلكها الكتابة

" (١٢) وبمعنى ادق .. أن

القراءة التي نريد . تلك

ولكني هربت

كسروا زجاج النافذة الوحيدة في بيتنا القديم

بعد أن عبرتهم من فوق السياج بأختهم الآثمة

ثم نسق مضمّر آخر يمكن ان يصرح بها النص هو

ان الشاعر اعاد الى اذهانا بريق الحافلة التي كانت تذر

الشوارع جيئة ورواحا ، فالحافلة ليست وسيلة نقل هنا ؛

بل أصبحت جزءاً من موروث شعبي ارتبط بالحياة البغدادية

وحيوات الناس احياناً آخر ، ولعل في قول الشاعر: (٥)

ارى الحافلة .. تتجه نحوي .. سأغافل سائقها اللص

واصعد من الباب الخلفي ...

فالنص - كما هو واضح يوثق لمرحلة مهمة لكنه

توثيق على نحو مغاير ، لعل الحافلة تمثل الوطن الضائع

، وسائقها المتسلط على ابنائه .. والصعود من الباب

الخلفي دلالة على النكوص والتراجع ، ثم خاتمة القصيدة

نفسها تؤكد محنة الانسان العراقي وهو يواجه الانكسار

والحصار في آن واحد (٦)

ما عاد مهما عندي ان أغدوا ملاكا

ما دمت انا لست الشيطان

ان النص يشير الى تداخل ما هو سياسي ، وما هو اجتماعي

، فالشاعر: إذ يشير الى حدث تاريخي قديم ، فانه يرصد

الفقر المدقع الذي يسيطر على عموم طبقات المجتمع ، هو

ما تجسد في قوله:

كسروا زجاج النافذة الوحيد في بيتنا القديم

فثمة نص آخر للشاعر نفسه يتسم بالثراء ، ويصلح

ان يكون نموذجاً لقراءة نقدية ثقافية هو "مذكرات" الذي

افتتحه الشاعر بخبر عابر: (٧)

الطائرات بالألاف نحو الجزيرة تتجه

الجند والدروع والبوارج

قد تنشب الحروب في أي لحظة

وينتهي العراق

وهكذا سيداتي .. تنتهي نشرة الاخبار

ليلة هائلة وأحلاماً سعيدة .

تبتغي قراءة الخبر امرين :

الأول : إن الحرب واقعة لا محالة . وإن العراق سينتهي ..

والآخر : إن العراق خبرياً يتصدر نشرات الأخبار العالمية .

وربما يشير خبر الى أمر ثالث . هو التهويل الإعلامي الذي

رافق الحرب ، وبعد الخبر تتلاحق الصور :

ثلاثة طلاب يدرسون .. وجندي يسخر منهم كان قبل

أيام كان طالباً مثلنا يحلم بالتخرج نحو المجهول .

هذه الصور المتلاحقة - حقاً - نجحت في تشكيل العالم



علي سعدون

القراءة التي لا تتوقف عند حدود النص ولا تقبل منطقها الداخلي ، بل تحاول من خلال منطق آخر ، إنه منطق النص ، إدخاله في حيز أكبر منه . (١٣)

وهو المنطق نفسه الذي نحتكم إليه ونحن نقرأ نص " علي سعدون " الآخر المرسوم بـ " أحذية " الذي ينطوي على أنساق متعددة . لكن النسق الأكثر شيوعاً هو تعرية الواقع الاجتماعي . يقول

وحدها تعانق المطر الذي يخذلها كل مرة
ولا تبوح بغبارها لأحد

وهي ذاتها من داست بأعصاب باردة
أنف من أحرق المكتبة أو باع المتحف
أو صفق للغزاة بحرارة .

لقد انفتح النص على عدد من الكوى التي من خلالها وبها تنداح صرخات الشاعر بإزاء ما حصل من أعمال بربرية طالت الثقافة العراقية .. التي تمثلت بحرق المكتبة الوطنية وسرقة المتحف وبيعه وغيرها . ولعل من المهم القول - هنا - إن لفظة - " صفق " التي ختم بها هذا المشهد : أو صفق للغزاة بحرارة " فهي تنتمي إلى ذات المعجم الذي ينهل منه الشاعر . فقد تكررت في نصوص كثيرة وهي تنطوي على إدانة واضحة وصريحة للإنسان العراقي . كما تجسد في قوله : (١٥)

أحذية قانية وأخرى فاقعة

مع ذلك هي لا تتباهى مثل بعضهم
ولا تشتم أحداً

مثلما لا تصفق لأحد طوال عمرها .

وفي قوله أيضاً (١٦)

ما الذي يدور في خلدك وأنت تكرر الدم الذي سال

في الباب الشرقي

أي كتاب قرأت بعدها ومن

صفق لك ؟

ويقول في مكان آخر : (١٧)

الأوباش باعة الدم والتصفيق

وقوله كذلك : (١٨)

كل شيء يهتز

الكروش

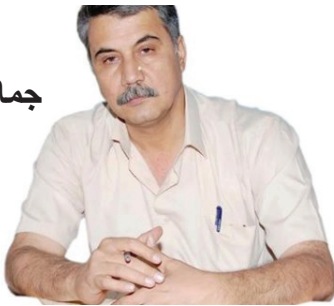
ومؤخرات السياسيين بفعل التصفيق .

إن هوس الشاعر بالمعنى والخوض في موضوعات تبدو ثانوية لا يمكن تفسيره إلا بكون النص المعاصر ، قد خرج من التقريرية التي قتلت الشعر العربي لعقود طويلة ، ومن ثمّ الاتجاه صوب استحداث " بلاغية مفارقة ،

وايقاعية مفارقة ، ودلالية مفارقة ، لكنه أوّل في الأخيرة حتى أصبحت اللادلالة بديلاً شرعياً للدلالة " . (١٩) كما يمكن أن نشير إلى أن الشاعر " علي سعدون " على الرغم من بساطة موضوعاته وعفويتها ، إذا صح التعبير ، فإن وراءه مغزى بعيداً وحياة أكثر اتساعاً وتشعباً . هذا كله يؤكد مقولة الغدامي بأن " ما جرى في نهاية الأربعينيات من فتح شعري " هو حادثة ثقافية لها دلالاتها الحضارية " (٢٠) التي يمكن أن نعكسها على قصيدة النثر الحديثة التي انفتحت على ما هو يومي ومقموع وهامشي ليؤلف قيمة إبداعية ليأسن لغة الشعر والشاعر . ومن ثم تنتهي أسطورة المقدس ولم يعد الشاعر " نبياً أو فحل الفحول " ، أو أنا طاغية ، وإنما هو بشر فيه نقص وضعف ومحتاج ومنكسر " . (٢١)

لقد استثمر الشاعر العراقي المعاصر قصيدته الى أقصى حد ليكشف قبح الحياة والمجتمع وربما قبح الأشياء لذلك نجد نصوصهم مليئة بـ (لآءات) لا تخص تصور هواجس

جمال جاسم أمين



الموت وهواجس الحياة ، الموت المرتقب الذي صار الوجه الأكثر طغياناً . ويندر أن نجد شاعراً لم ينغمس في أتون ثيمة الموت ، حتى صار الموت معادلاً موضوعياً للحياة الراهنة ، يقول جمال جاسم أمين : (٢٢)

هكذا

سيقف الموت على مخليبه

فادحاً...

ينظر إلى الأرض ككرة من نار

وبشراة...

لا تبلغها سوى شراة المقصات

سيحدث اعماركم عن القصر

ونرجسكم عن الذبول

يحدثكم

كيف تصبون أصواتكم

في جرار من الصمت

وترحلون بلا ذكريات

واضح هنا كيف ان الشاعر تعامل مع ثيمة الموت تعاملًا حدائياً بعيداً عن التعامل الكلاسيكي الجاهز . فقد غلف الشاعر خطابه بشيء من السخرية . وربما الخيبة . وهي ما تبوح به التراكيب الآتية :

اعماركم عن القصر . ونرجسكم عن الذبول . وكيف تصبون اصواتكم في جرار من الصمت . وترحلون بلا ذكريات . ثم تأتي بعد ذلك حشد من الـ "لاءات" التي تكتب المأساة العراقية . وتعبر عنها بلغة مزوجة بالسخرية لاذعة . يقول جمال جاسم : (٢٣)

حيث لا قداسة للمومياوات
ولا أسواق ...

لباعة الأحجار الكريمة
فعندئذ...

لا مكان لهشيم أرواحكم اليابسة .

سوى فسحة في رياح الجحود

فتكرار لا النافية للجنس تكشف عن حالة الحرمان التي يريد الشاعر رصدها . والتعبير عنها إذ يقول : (٢٤)

لا هديل لأيامنا

لا حدائق تأوي عصافيرنا بعد الآن

ربما نحتاج فقط

إلى فسحة نتبادل فيها التجاعيد

وهي سمة تكاد تكون منتشرة في أكثر قصائد شعراء النثر التسعينيين وما بعدهم . يقول نصير الشبيخ : (٢٥) :

لا بلد

أهديك أهله

لا ورد اتوجه اشتعالاتي

...

لا أرواح خطوتي فيك

اسر اليك اروقتي

بقاياي

وربما تبدو أكثر وضوحاً في شعر " مروان عادل " الذي يمثل شعره نسيجا خاصاً . يصعب على الناقد ان يضع في ضمن شعراء جيله . فهو اذا جازت العبارة . عصي على التجييل . إذ يقول : (٢٦)

لا مكان لي حين يدفن المدخنون حرائقهم

في قشور برتقالة

حين يفضل المتسوقون اسماكاً تعذب !

ويضرب الطبالون

على جلود حيوانات أكلوها !

إن النصوص محملة بانساق مضمرة كثيرة تعصف بالشاعر لتؤلف " تمظهرًا ثقافيًا لوعي المؤلف لما يدور حوله

" (٢٧) عن استنطاق النصوص والولوج الى اعماق اعماقها . بمعنى اننا نقارب النصوص خارجياً للوصول الى النسق الثقافي الاكثر هيمنة في النصوص الابداعية . لذلك فإن عزل النص في اطار القراءة النصية تفقده اهم خاصية تمده بالحياة هي صلته بالواقع . او تمثيلات الواقع في الكتابة الشعرية . (٢٨)

ان هيمنة (لا) الرفض على قصائد الشعر تفصح من جهة اخرى عن قصيدة واضحة لحالة الرفض التي تبناها شاعر قصيدة النثر . فقد عبر عن الحرب وما جرته من ويلات على

هذا الشعب بشيء مختلف

عما عبر عنه بعض العموديين

الذين تحولت قصائد الى اهزيج

حربية . ذلك ان الحرب صارت ثيمة

دالة على جيل التسعينيات .

عبروا عنها بأشكال مختلفة

فقد انغمست قصائدهم

في اتون الهم العراقي وتابعت

الحرب وانغمست في اتونها برؤى

جديدة تخرج عن تلك التعبوية

الى اشبه ما تكون وثيقة ادانة

للحرب بشكل عام .

وفي ملاحقتنا لمجاميعهم في الوقت الحالي فإنها تكشف عن انهم لم يغادروا ذلك الميسم وبقيت قصائده تدور في فلك الحرب التي تجدد فتنها حياة الناس . وتصبح الارض يباباً . كما يقول صفاء ذياب : (٢٩)

هذه الحرب تتأق كل يوم

فمنذ ثلاثين عاما كانت ترتدي الاخضر في الشوارع

توزع الأشجار على الدروب

وتصبغُ البنايات بورودٍ يابسة ...

وهنا تبدو مهمة الشاعر ثقافية اكثر مما هي جمالية . هي كشف لصورة الحرب القبيحة التي كانت نتيجتها ملايين من اليتامى . ومعاقين كثير . وارامل لا تعد . وحرائق . وهزائم . وعلامات فارقة كثيرة . وموت أحمر : (٣٠)

لدي ملايين اليتامى

واطراف لا تخصي

فتحت سوقا لبيع الايدي والارجل والاصابع

فالقصيدة - إذن - كشف واستبطان لذاكرة عاجة بأيام سود . ومفارقات مبكية . وتناقضات لا تنتهي . فقد انسن

الشاعر الحرب وحولها الى واهبة وسخية . فقد وهبت الجنود وظائف كثيرة . والناس العاطلين عن العمل مهنا

جديدة . لا يتقنها أحد . يقول صفاء ذياب : (٣١)

كفى صفيراً في الموسيقى
كفى نوما في مزرعة النسيان
كفى سرقة عطر الوردة والساقية
كفى خنق تنفس المراعي بحذاء امريكي
وقد تحول الشاعر بفعل عسر تلك الحياة وضيقها الى راء
وشاهد لما حصل او لم يحصل : (٣٦)
رأيت الف لأولوة لا تضئ

رأيت حديقة عاقر ومطر خلب
ثم يقول :
رأيت شاعراً يكتب قصيدة حب تحت
المطر الاسود
رأيت ربيعاً عارياً
رأيت حماراً يحمل فلسفة العولة
ويأكل رأس المال
رأيت حربين وحصار يعتصره البرد
رأيت اخوة يوسف يفضون بكاره
الكلام

وزليخة تلتهم الموز ان الخوض في
نصوص كهذه النصوص . تأخذنا
بعيداً عما هو جمالي . او فني .
وخط بك في فضاءات اكثر اتساعاً
واتساقاً مع مسيرة الالم العراقي الذي لا يتوقف . انها
نصوص تبوح بما هو مضمرة . لكنه ممزوج بما هو اكثر
التصاقا بالروح الباحثة عن فرصة حياة اخرى بعيد عن
الحرب والجوع والفاقة .
وربما هذه الحياة الضاجة بالقهر والحروب والحصار . قد تركت
بعض الاثار على بعض نصوصهم ووسمتها بطابع اليأس
والتشاؤم : (٣٧)

عاطل انا
واسرافيل يتأبط دفتر ذنوبي
أو قوله :
كل ما تبقى من الوردة
شوكها
والجوع يوزع الفخاخ
أو قوله :
تنحني الارض تقبلني
وانا لفرط غبائي
امنحها جسدي
وربما حتى عنوانات قصائدهم تشي بتلك الانوية المتضخمة
من قبيل : " انا واحد وانت تتكرر " . لمهدي القرشي . لكن

انها الحرب
لم تترك مجالا للعاطلين
....

وهبتني الحر اشياء كثيرة
وعلمتني مهما لا تعد
علمتني كيف اصنع التوابيت
وكيف أنوح على اخوتي

الحرب - اذن - وهبت الناس علاماتهم الفارقة .
وصار لكل واحد منهم علامته الفارقة . فثمة
شهيد . وامرأة شهيد . واسير . وامرأة اسيرة .
ومعاق . وهارب ... ألخ انها بحق علامات فارقة
لشعب اعزل : (٣٢)
من منا لم تهبه الحرب
علامته الفارقة

فقد امتزجت الارواح مع الحرب في حالة فريدة .
ثمة حفل زفاف بالقرب منه مجلس عزاء . ثمة
احلام كثيرة مؤجلة . تنظر نهايتها . حتى صار
الحرب مرآة يرى الانسان صورته من خلالها وهي
صورة تركت الحرب بصماتها عليه : (٣٣)
احقاً هذا وجهي

لم اره منذ سنين طوال
لكنني اتذكر اخر مرة رأيته فيها ندياً وغضاً
لم تمر عليه سوى ثلاثة حروب
وحصار
وثلج يتساقط
لماذا إذن كل هذه الندوب

لم تدن منه سوى رشاشتين ومسدس وعدد قليل من
القنابل
اليدوية

لا يمكن للمرء ان يتحدث عن قصيدة النثر في العراق بمعزل
عن تلك الانا المتوثبة والمتأججة التي تلف قصائد شعرائها .
وذلك الالم الذي صار " قوانة قديمة " غير انها متجددة يقول
مروان عادل : (٣٤)

جرى
أن وجهه صار خائماً
وأن سلسلة من هموم علقت قلبه وتدلّت
من اذن " قوانة قديمة "

وان هذه الانا حولت بعض شعرائها الى رفضة . ووعاظ
ودعاة . ونصوصهم الى رفض . حكم . ومواعظ : (٣٥)
كما نلمسه في قول مهدي القرشي :



مهدي القرشي

ذلك لا يمنع من وجود قصائد أخرى حاول أن توقد مصباح الحياة لترى الحياة بعين بيضاء وهو عنوان المجموعة الشعرية لأحمد عزاوي.

وبعد فإن المتأمل كثيراً في معظم شعراء الجيلين الآخرين يعلم جيداً أن قصائدهم خلق في جناح الحياة وما حفل به من راهن ثقافي متنوع ومختلف، مستثمرة تلك المساحة المتاحة من الخرق العظيم في النسق الشعري الذي أحدثه رواد قصيدة النثر بحيث صرنا نرى في قصيدة النثر العراقية حادثة ثقافية أكثر مما هي جمالية أو فنية وتحولت بفضل لغتها المجازية وما حفل به من مفارقات وتناقضات ولعب لفظي متنوع إلى شعري عبر الخيلة ليحلق في فضاء الحياة بكل تداعياتها وتشظياتها.

الاحالات

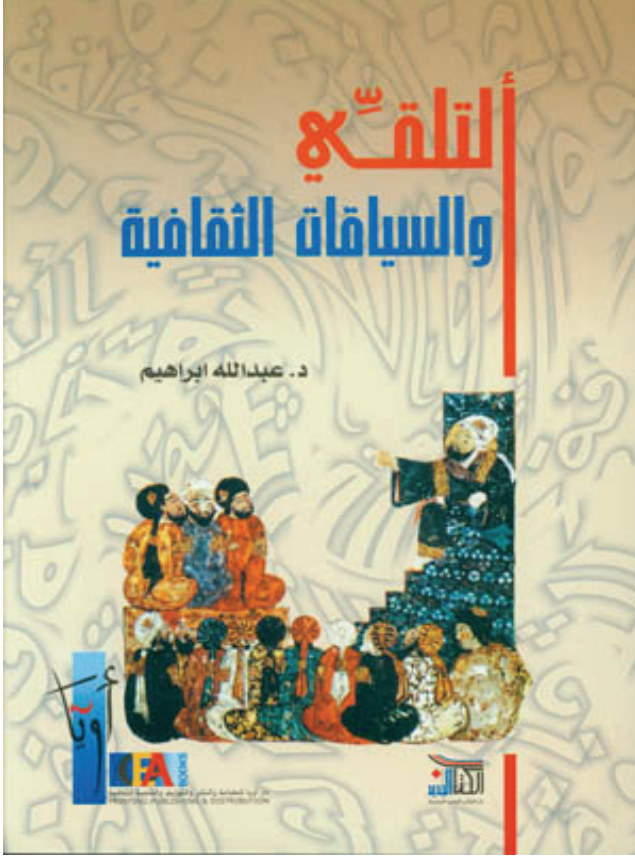
- (١): واقع قصيدة النثر في العراق، حكمت الحاج، مجلة آفاق عربية، بغداد العدد (٨-٧) ١٩٩٦م نقلاً عن الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر في العراق، أ.د. محمد صابر عبيد دار الشؤون الثقافية، ط ١ بغداد ٢٠١٠م: ١٥٦.
- (٢): المصدر نفسه: ١٥٦-١٥٧. وينظر: النقد الثقافي وقراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغدامي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٠م: ١٤.
- (٣): شاهدان ومؤذنة، مجموعة شعرية مشتركة، حبيب النورس، عماد كاظم عبدالله، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، نادي الشعر، ٢٠١٠م: ١٨.
- (٤): المصدر نفسه: ١٨.
- (٥): المصدر نفسه: ٢٠.
- (٦): المصدر نفسه: ٢٠.
- (٧): المصدر نفسه: ٢٣.
- (٨): المصدر نفسه: ٩.
- (٩): النص المشكل، د. محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط ١، ١٩٩٩م: ١٣٤.
- (١٠): الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر في العراق: ١٥٦.
- (١١): اصغاء للمنفى، علي سعدون منشورات عين (٦)، ط ١، ٢٠٠٦م: ٢١.
- (١٢): دراسات في نقد الشعر، الياس خوري: ٧٠.
- (١٣): المصدر نفسه: ٧١.
- (١٤): اصغاء للمنفى:
- (١٥): المصدر نفسه: ٢٦.
- (١٦): المصدر نفسه: ٣٠.
- (١٧): المصدر نفسه: ٣٨.
- (١٨): المصدر نفسه: ٤٨.
- (١٩): النص المشكل: ٧٧.
- (٢٠): قراءة القصيدة الحرة، أ.د. محمد عبد الله الغدامي، مجلة الاقلام، العدد (٥) تشرين الاول، ١٩٨٢.
- (٢١): المصدر نفسه: ١٩.
- (٢٢): سعادات سيئة الصيت، جمال جاسم أمين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط ١، ٢٠٠٨م: ١٤٣.
- (٢٣): المصدر نفسه: ١٤٤.



آليات التمركز الديني في السرد العربي القديم قراءة في كتاب (التلقي والسياقات الثقافية)

غزلان هاشمي

حاول عبد الله إبراهيم ربط المرويات القديمة بإطارها المرجعي، والكشف عن ملابسات تشكلها تاريخيا واجتماعيا مستعينا في ذلك "بالسياق الثقافي باعتباره الحاضنة التي يترتب في إطارها النص" (١)، حيث وجد أنها خضعت في بداياتها لشروط تاريخية فرضها الواقع الاجتماعي، كما أن إعادة إنتاجها في العصور اللاحقة ظل رهين نظام الشفاهية أمدا بعيدا، مما أعيد معه إنتاج هذه النصوص وفقا لشروط المتلقي وآليات تحكمه، وممارساته المهيمنة والمتطلعة لتحرير السرد من تاريخيته وتكييفه لمواجهة الأنساق الثقافية المتسلطة، ويقول في هذا الصدد: "لم تطور الثقافات الشفوية ظروفًا تسهم في حماية نصوصها الأدبية، وهي لا تستطيع ذلك، لأن النصوص رهينة التداول الشفوي الذي يتعرض لانزياحات، واقتصاعات كثيرة، وغالبا ما تدمج النبذ المتبقية من نصوص متماثلة في الموضوع والأسلوب، فتظهر من تلك الأمشاج نصوص جديدة تسهل نسبها إلى هذا أو ذاك، وتخضع لروح العصر الذي تعرف فيه" (٢). إذن ماهي الرؤية التي اعتمد عليها الناقد في تقصي هذه الآليات؟



جدها في الخطب والنصوص الدينية. ومن المحتمل أن أصل التعارض كان قائما في الوظائف التي يقوم بها كل من النبي والمنتبئ، أي الخلاف في وظيفة الرسول ووظيفة الكاهن. ذلك أنه لو نظر إلى ماهية النصوص بعيدا عن سلطة المقدس، لوجدنا أن التماثل في المضامين والأساليب لا يفضي إلى نوع من التعارض الحقيقي، ويرجح أن ظروفها واقعية وتاريخية أوجدت ذلك التعارض، وفرضت نوعا من التناقض بينهما" (٤).

إن الخطابات الشعرية والنثرية التي حاولت التأسيس لنظرة متميزة ورؤية مغايرة للمركز الديني المهيمن، وركبت هويتها استنادا لمعايير تختلف عن المعايير الثقافية والدينية غيبت واستبعدت، ومثال ذلك النثر السردى المتخيل الذي يرى الناقد أنه "كان يعنى بالمغيب من الوعي الاجتماعى، الذى كان يعبر عن معتقدات ورؤى تشكل فى جملتها البطانة اللاشعورية للمجتمع الجاهلى، ليس ذلك فحسب، بل إن هذا وغيره كان يندرج فيما يمكن أن يصطلح عليه بـ"الفضلة" لأنه لا يسهم فى خدمة "العلم الإلهي" (٥). واستمر هذا الموقف إلى العصر الإسلامى حيث اتجه العلماء إلى ذم القصص وتهميشهم، نظرا لما أحدثوه من خلل فى البنية الدينية السائدة، حيث اضطلع عدد كبير منهم بمهمة تسليية العباد وخاصة بعد دخول

عاد الناقد أثناء تتبعه لمراحل تطور الظواهر السردية إلى بداياتها، متقصيا السياق العام الذى أنتجت فيه والأنساق التى تدخلت فى توجيهه، حيث لاحظ أن المرويات الجاهلية تعرضت لعمليتين أساسيتين: الطمس وإعادة التشكيل ١- آلية الطمس والإقصاء:

وهي التى تتمثل أساسا من منظور الناقد فى "طمس معظم المرويات السردية، وذلك بإصدار حكم قيمة قرآنى بحقها، ووصفها بأنها أساطير الأولين بمعنى أخبارهم باطلة" (٣). ومن ثمة تم تركيب رؤية تتجه إلى ملاحظة التناقضات، وحصرها بين زمنين مخالفين فى كل الأطر العقائدية والدينية والمنظومات الأخلاقية: الجاهلية والإسلام. وقدم الناقد مثالا عن المنتج الجاهلي الذى تعرض للاستبعاد والإقصاء، بالنظر إلى وظيفته الخارجة عن الإطار الدينى المرسوم له، تمثل فى نموذج النضر بن الحارث بن علقمة القاص القرشي، الذى مثل أجها معاكسا لمسار الرسالة السماوية، وتعاطى بنوع من المماثلة مع متضمنات القرآن من ناحية الموضوعات المقدمة واللغة التى شكلت إطارها العام. ومن ثمة عوامل بنوع من الإقصاء والتهميش، بل والأكثر من ذلك صدر فى حقه حكم قيمة متشدد أثناء التعامل مع حالته وصل إلى حد الأمر بالقتل، وهذا حسب الناقد يعكس خطورة موقعه على الإسلام، وخطورة موقفه الذى يشكل تهديما للنسق الدينى المتمركز الذى حاول تحطيمه، بخلق عوالم سردية موازية للعوالم المنتجة فى النص القرآنى، والذى قابله الأخير بخطاب مضاد يعكس رؤيته لفعل القص والاختلاق السردى، من خلال نزول ثمانى آيات تنوعه بالعقاب والجزاء، حيث مورس حجب لكل ما تعارض مع جوهر الرسالة الدينية، وتعاملت معه البنية الثقافية السائدة بتجاهل شديد.

استمر الباحث فى الكشف عن ملايسات تشكل هذه الآراء المعارضة، التى عبرت عن إطار مرجعي مغاير يتسم بالتناقض إلى حد التنافر، حيث وجد أن الأخير لم تخلقه التعارضات الشكلية ولا الموضوعية، بقدر ما خلقتة التعارضات الوظيفية بين النبي والمنتبئ، وأعطى مثالا بهذا الصدد بسجع الكهان الحاضر بقوة فى العصر الجاهلي، والذى عبر فيه المنتبئون والمتعبدون عن مقاصدهم وأفكارهم، حيث وجد أنه لم يخالف فى شكله وموضوعه مضمون وشكل الرسالة القرآنية، إذ أن "الموضوعات التى كانت تتواتر فيه هي إجمالا أخلاقية وعظمية تتخللها ضروب من التأويلات الغامضة، أما أساليبه فيغلب عليها الأسجاع التى تماثل إلى حد ما الصيغ السجعية التى



د. عبدالله إبراهيم

أنه كان يمثل انعكاسا للواقع وتحولاته. حيث عدل منظوره الخاص بتسويق المنظورات المسهمة في الترويج للدين ومركزيته. ولأن الشعور الذي هو رديف الشفاهية أو الوجود بسببها كان المهيمن في الثقافة العربية. فقد ظلت آلياته متحكمة في الوعي الكتابي فيما بعد. إذ احتكم وجوده وحافظ على مركزيته بسبب تماشيه مع منظومة المجتمع واعتباراته الخلقية. ومن ثمة استمر في تشكيله وفق هذه المنظومات العقلية. حيث سايروا قوة المركز الديني في نضاله ضد كل العقائد المغايرة. وصار مصورا لتلك المعركة الدينية بين المسلمين والكفار محتكما إلى القيمة الثقافية آنذاك. والتي تعتبر كل منتج غير خاضع لهذه الوظيفة - أي الوظيفة الدينية - في حكم الهامش والمرفوض والمنوع. وهذا ما سارت في حكمه المدونات السردية التي تم التعامل معها بكثير من التغيير والتحويل. لأن العقل العربي خاضع في منظوماته إلى الآليات الشفاهية التي غذتها المركزية الدينية. ومن ثمة تم إعادة إنتاج النصوص الشفاهية القديمة والتلاعب بها لتساير القيمة الدينية آنذاك. خاصة إذا علمنا أن التدوين تأخر في ظهوره وهذا ما يجعل التلاعب بالنصوص لتساير حاجات التلقي في حكم الموجود.

ويمكن أن نجد هذا الحكم القيمي عند الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض. الذي يوضح موقفه من الشفوية في قوله: "لا يكاد النص الشفوي يرتبط إلا بما هو ديني. ومن الديني إلا بالأضعف منه بالترويج لبعض المعتقدات الباطلة. والإسرائيليات الخبيثة التي أجمع العلماء المسلمون الثقات. منذ القدم. على إنكارها. وإلا بما هو أسطوري. ومن الأسطوري إلا بالتعامل مع العفاريت والجان. والسعالي والغيلان. والحيوانات التي لا تمتنع. في الخيال الشعبي" (٨).

الإسرائيليات في مروياتهم عن قصص البدء والخلق والأنبياء ... وخروجهم عن شروط افتراضها السلطة الدينية لممارسة القص. والمتمثلة في الصدق ودقة الإسناد. وربط مهمتها بخدمة الإسلام من وعظ وإرشاد وتذكير. حيث "كلما كانت قصص العامة تتطور من أجل تأسيس وجودها بخروجها على الإسناد الحقيقي والصدق. كان موقف الخاصة يزداد عنفا تجاهها. ويعمل على تغييرها. لأنها تهدف إلى الهاء المؤمن عن دينه. كونه ينشغل بها ولا يعتبر بها" (١).

لقد مثلت المرويات السردية القديمة جانبا كبيرا من التاريخ المشكل للسلطة. إذ خضع واضعوها لأنساق هذه السلطة المتعالية على اختلاف أنواعها سياسية أو معرفية أو دينية. مما جعل تاريخا كبيرا مغيبا ومقصيا ومسكوتا عنه. بفعل عوامل أيديولوجية وثقافية واجتماعية وسياسية. توضح أساسا في الفرق المعارضة والتي توسلت بالتشهير والترميز لتمرير رسالتها. وذلك من خلال تشكيل أنساق مضادة للأنساق الحاكمة المسيطرة. وإنتاج أنواع أدبية جديدة خاصة بها تختلق مكانتها الخاصة. اعتبارا من علاقة التعارض بينها وبين الثقافة الرسمية السائدة وتستخف بمراجعته.

ويحاول الناقد أن يقدم تبريرا لهذه الرؤية متعلقا بشروط الإرسال والتلقي. حيث يجد أن السرد الشفاهية تشكلت متأثرة بالنظام الشفاهي السائد. الذي استمد قوته المعرفية من المرجعيات الدينية والفكرية. التي وجهته ووجهت نظره لما فيه خدمة للدين. وأن التدوين الحاصل في القرن الثاني الهجري اضطلع بمهمة الحفاظ على المرويات المتداولة والتي قبلها النسق المهيمن في ذلك العصر. ومن جهة ثانية جاهد ما خالف ذلك النسق. على اعتبار أن العصر الجاهلي يختلف عن عصر التدوين في المشكلات السياسية والاجتماعية والروحية. ومن ثمة "فإن كثيرا من المرويات التي استلهمت العصر الجاهلي واستثمرت معطياته القبلية والدينية. لم تجد مكانا في مدونات عصر التدوين في ظل المؤسسة الدينية السياسية التي لها منظورها وتصوراتها الخاصة". ما يعني استبعاد كثير مما هو مخالف لطبيعة العصر وقبل ذلك ما هو معارض لموقف الإسلام وغير مستجيب لشروط المتلقي التي فرضها الواقع الثقافي والديني لتلك الفترة" (٧).

كان العقل العربي في ذلك الزمن يحتفي بالشفاهية كرويا ووجود ونظام. وحينما ظهر الإسلام ظل الوعي الشفاهي محكوما بقوة المركز الديني. خاصة إذا علمنا

المؤسسة الثقافية الرسمية، التي احتكمت إلى مرجعية المؤسسة السياسية، هذا الموقف الممثل لموقف الإسلام. ويحاول الناقد الكشف عن هذه الدلالات المختلفة من خلال تقصي معاني القص في القرآن، حيث يجد أن الفعل قص يحيل في الخطاب القرآني "على معنى الخبر ووصول النبأ، والإبلاغ عن واقعة إخبارية، قال تعالى: "تلك القرى نقص عليك من أنبائها" [الأعراف: ١٠١]. وقوله: "وكلا نقص عليك من أنباء الرسل ما نثبت به فؤادك" [هود: ١٢٠]. وقوله: "نحن نقص عليك نبأهم بالحق" [الكهف: ١٣]. وهذه الدلالة المركزية للفعل "قص"، كانت تقيد دائما بدلالات مجاورة، يفرضها سياق الحال في الخطاب القرآني، فقد ألحق القرآن الدقة والصواب والتقصي بالفعالية الإخبارية للقص، كقوله تعالى: "وقالت لأخته قصيه فبصرت به عن جنب وهم لا يشعرون" [القصص: ١١]. فالقص هنا، إنما هو تقصي الأثر بدقة، وألحق بها الحق الذي هو ضد الباطل، وما يرتبط به من صدق ويقين، في قوله: "إن هذا لهو القصص الحق" [آل عمران: ١٦] وقوله: "إن الحكم إلا لله يقص الحق وهو خير الفاصلين" [الأنعام: ٥٧]. وقيدها أيضا بالاعتبار والتدبر والموعظة في قوله: "فاقص القصص لعلهم يتفكرون" [الأعراف: ١٧٦] وقوله: لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب" [يوسف: ١١١]. وأخيرا قيد تلك الفعالية بدلالة الحسن وكل ما هو مضاد للقبح والإساءة، في قوله: "نحن نقص عليكم أحسن القصص" [يوسف: ٣]. الخبر المقيد بالدقة والصواب والحق واليقين والاعتبار والتدبر والحس، هو القص الذي أسس القرآن وجوده في الأدب العربي، وأصبح هذا الفضاء الدلالي هو الذي يحدد القيمة الاعتبارية للقص.

فإذا أضفنا صواب وثبت وتدبر واعتبار، أصبح القص أقرب إلى علم الأخبار والتواريخ منه إلى الفن، إذ إن الشروط الواجب توافرها في القاص ليقص الخبر على النحو الذي وقع أو كما سمعه توجب الثقة في قصه، وإسناد روايته القاص متنا يفتقر إلى أي من تلك الشروط وإلا عد مخلطا. وخارجا على الفضاء الدلالي للقص" (١١). من خلال النص السابق تتضح محاولة عبد الله إبراهيم الوقوف على مفهوم القص، من خلال استخلاص دلالاتها اعتمادا على النص القرآني، والوقوف أيضا على شروط القاص التي أرستها السلطة الدينية، والتي حسب رأيه نظرت لهوية القص ووجوده ومنظوره، بما جعله أقرب إلى علم الأخبار والتاريخ منه إلى الفن القصصي.

ويمكن هنا أن نعود لتفسير ابن كثير إذ قال حول الآية: "إن

وهنا يتضح مدى خضوع الأحكام النقدية لهذا المنظور القيمي. كان القرآن مركز التفكير ومنه تنبثق الرؤية الدينية للوجود، ومن ثمة تم ترتيب كل الأمور وفق المعايير التي أحلتها هذه الرؤية، فتأسست المركزية الدينية التي أسهمت في إعادة تشكيل العالم، وتغيير المنتجات الشفاهية بحسب توجهها وخضوعا لمركزيتها.

لقد ربط المسلمون الأوائل بين الدين والفكر واللغة، واعتبروا أن قيمة الشاعر أو المبدع بصفة عامة مقرونة بصحة دينه، ومدى تمثله لسلطة الخلافة على اعتبار أن الدين هو مقياس النظرة إلى الحياة وإلى الإبداع.

٢- إعادة التمثيل والتكييف الحاصل:

وجد الناقد أنه قد تم التأسيس لنظام فكري جديد، رتب على إثره الوقائع والأحداث بما يتناسب مع الرؤية المنبثقة من فعل الخطاب الديني، وعدلت التوجهات بما يوافق السنن الثقافية والدينية المهيمنة، ومن ثمة وقع تكييف وإعادة نظر في "صياغة الموروث الثقافي الذي يكون نسيج الذاكرة العربية قبل الإسلام صوغا جديدا، فقد صحح القرآن التصور المتوارث عن الماضي، وأورد أخبار الأمم السابقة، بما يجعل كل ذلك جزءا من تصوره الجديد للعالم، وفي ذلك أحل منظومة قيم مختلفة محل المنظومات القيمية القديمة" (٩)، ومن هنا تدخلت المركزية الدينية في نسيج الروايات النثرية الجاهلية وعدلت دلالاتها بما يوافق نظرة الإسلام، ووظفت فيما يخدم هدفه، فأعيد إنتاج معظم النصوص السردية بما يناسب السياق الثقافي المفروض.

وبما أن القرآن يمثل خطابا متعاليا فقد كرس هذه النظرة، من خلال ضبط مفهوم القص وتعديل دلالاته، بما يؤسس لمركزيته وشحنه بحمولات ثقافية مهيمنة، وذلك بربطه بمعاني الإبلاغ والخبر والدقة والصواب والحق، وإلحاق معناه بالصدق والموعظة والتدبر... وكل هذا خلق حسب الناقد فضاء دلاليا جديدا كرس كل هذه الضغوطات والإكراهات، وعلى إثر ذلك "لم ينظر للقصص في القرآن إلا باعتباره ينطوي على موعظة، ويهدف إلى ضرب المثل، وتقديم النصيح، من خلال وقائع الماضي المغرقة في القدم" (١٠). لقد وقع انقسام في المشهد الثقافي العربي بعد أن فعل دور الدين والسياسة، ومن ثمة تحكمت ثقافة الخواص (العلماء والنقاد) في منظورهم للقص المناقض للمنظور المهيمن لدى العوام، سواء منهم المتلقين أو مؤلفي القص، من هنا أسهم هذا المناخ في بروز أدوار جديدة لنقاد الأدب، الذين كانت لهم سلطة رمزية كافية لتوجيه الذوق والقيم الفنية والأدبية، حيث كان موقفهم مجسدا لرؤية

هذا لهُو القصص الحق" (١٢) أن معناها" هذا الذي قصصناه عليك يا محمد في شأن عيسى هو الحق الذي لا معدل عنه ولا محيد" (١٣). وهذا ما يؤكد شرط الصدق في القصص الذي يجب أن يتعد عن حدود التعديل. وإلا صار في حكم المشبوه والمرفوض. وأما قوله تعالى: "نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن" (١٤). فيورد ابن كثير سبب نزولها بقوله: "وقد ورد في سبب نزول هذه الآية ما رواه ابن جرير حدثني نصر بن عبد الرحمن الأودي حدثنا حكام الرازي عن أيوب عن عمرو بن قيس الملائي عن ابن عباس قال: قالوا: يا رسول الله لو قصصت علينا؟ فنزلت "نحن نقص عليك أحسن القصص". (١٥). ثم يقول بعد سلسلة من الإسناد: "مل أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم ملة فقالوا: يا رسول الله حدثنا فأنزل الله "الله نزل أحسن الحديث" ثم ملوا ملة أخرى فقالوا: يا رسول الله حدثنا فوق الحديث ودون القرآن يعنون القصص فأنزل الله عز وجل "الر تلك آيات". فأرادوا الحديث فدلهم على أحسن الحديث. وأرادوا القصص فدلهم على أحسن القصص" (١٦). ثم يبين ابن كثير دلالة الآية وهي أن القرآن كاف ولا حاجة لما سواه من الكتب. وهذا التفسير ذاته أورده الطبري في تفسيره" (١٧). وهذا ما يؤكد هذا الحكم القيمي. وكذا قوله تعالى: "لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب ما كان حديثا يفترى ولكن تصديق الذي بين يديه وتفصيل كل شيء وهدى ورحمة لقوم يعقلون" (١٨). حيث قرن ابن كثير القصص القرآني بالصدق وعدم الافتراء. فيقول: "وما كان لهذا القرآن أن يفترى من دون الله أي يكذب ويختلق" ولكن تصديق الذي بين يديه "أي: من الكتب المنزلة من السماء هو يصدق ما فيها من الصحيح وينفي ما وقع فيها من تحريف وتبديل وتغيير ويحكم عليها بالنسخ أو التقرير" (١٩). وفي هذا الصدق يبين سعيد يقطين أنه مع ظهور الإسلام. تغيرت رؤية العربي إلى واقعه وذاته وتراثه. "وارتبط هذا التغيير بتقدم وعي جديد ومعرفة جديدة. إن أول ما ووجه به الإسلام هو أنه جاء بدين جديد ليس هو الذي وجد العرب عليه آباؤهم. ويزخر القرآن الكريم باعتباره نصا جديدا بآيات عديدة يبرز فيها الوعي واضحا بالتراث القديم. وبالموقف منه" (٢٠). هذا الموقف يتسم بالضدية والمغايرة ويؤسس لوعي جديد.

ويستمر الناقد في الوقوف على الأحكام القيمية التي فرضها النص القرآني. وأرسى دعائمه الحديث فيما بعد. من خلال توضيح موقف الرسول - صلى الله عليه وسلم - من القصص والقصص. والذي جعل موقعه مرتبطا

بمدى تقديمه للحقيقة الدينية ومسايرته لهدف تأكيدها. وبالتالي خضوعه لمنطق الصدق والأمانة في تقصي الأخبار. ومن هنا "كانت الخدمة التي يقدمها القاص للدين هي الفيصل في موقف الرسول منه. وورد عنه. بهذا الصدق قوله "لا يقص على الناس إلا أمير أو مأمور أو مختال" (٢١). ويحاول عبد الله سالم مليطان أن يقدم تفسيراً أو أسباباً لظهور القص بعد الإسلام. بقوله: "فإن إجمال القرآن الكريم وعدم استغراقه في شرح أو تفصيل كثير من الأحداث والقضايا التي أثارها كان عاملاً مشجعاً على انتشار القصص والقصص" (٢٢). إضافة إلى اتخاذ القص وسيلة - حسب مليطان - أو أداة سياسية استغلها كل من علي ومعاوية للترويج لحزبه وتوجهه.

إذن امتثل الحديث للنظرة ذاتها التي أرسى دعائمها القرآن. من خلال موقف الرسول - صلى الله عليه وسلم - من القص والقصصين والمثال المتداول عن موقفه هذا هو مثال: تميم الداري وما رواه عن حديث الجساسة. حيث تماثلت المنظورات بين هذه الرواية وبين ما حدث به الرسول من أمر الدجال. ويقول الناقد في هذا الصدق أن: "تميم بن أوس الداري وفد إلى الرسول من الشام. وأسلم. وصحب الرسول في غزواته. وكان مقرباً إليه يحدثه بأحاديث الأولين وأخبارهم. فروى الرسول عنه ثمانية عشر حديثاً. وفي هذا يقوم الرسول برواية عن تابع. ولقد اهتم الرسول بتميم. وأبرز ما رواه عنه أمام جمع من المسلمين قصة "الجساسة" التي رواها تميم له. ومؤداها أن تميماً وصحبه ركبوا سفينة في البحر. وكانوا ثلاثين رجلاً. فلعب بهم الموج شهراً فأرأوا في إحدى الجزر. فخرجت إليهم دابة مغطاة بالشعر. لا يعرف جنسها. تدعى "الجساسة". أخبرتهم أن رجلاً في الدير الكائن في الجزيرة ينتظرهم ويصلوا إليه. فإذا به إنسان كبير عظيم الهيكل. وقد كبل جسمه بالحديد فيخبرونه خبرهم. فيسألهم عن نخل بيسان وبحيرة طبرية وعين زغر [= بلدة في الشام] ثم يسألهم هل خرج من مكة ونزل يثرب؟ فلما يجيبونه عما سأل يخبرهم أنه المسيح الذي أوشك أن يؤذن له في الخروج. وأنه سيطوف الأرض ومدنها. إلا مكة والمدينة فهما كما يقول: "محرمتان علي كلتاها. كلما أردت أن أدخل واحدة أو واحد منها. استقبلني ملك بيده السيف صلتا يصدني عنها. وأن على كل نقب منها ملائكة يحرسونها" (٢٣).

يلحظ الناقد من خلال ما سبق تأثير النسق الثقافي المهيمن على توجيه الرؤية. إذ احتفى الرسول - صلى الله عليه وسلم - بهذا النوع من القص. على اعتبار أنه

د. محسن جاسم الموسوي

سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط



الزخرفة التراثية العربي

أخلاقي. إذ حظيت هذه النصوص بالقبول الرسمي والنقدي، على اعتبار فاعليتها الوظيفية المؤدية من وراء الكذب التخيلي، إذ رغم انزياح هذه النصوص عن الحكمة الواقعية من خلال الكذب التخيلي، إلا أن القبول وجد مبرره في الوظيفة الأخلاقية والدينية المقدمة من قبل التخيل. فالمقامات لم تقبل نظرا لارتباطها بالتكديّة والتسول. ولذا كذبها غير مقبول لكونه قد ينتج لبسا أو اختلاط الكذب بالصدق نظرا لقرب الواقع من الخيال، عكس كيلة ودمنة فشخصياتها الاعتبارية لا يمكن أن تجعل من الشخص يصدق ما قيل حولها.

جلى موقف الرسول - صلى الله عليه وسلم - الرفض للقصة الخارج عن الإطار الذي حدده له القرآن بنموذج النضر بن الحارث بن علقمة القاص الجاهلي القرشي، الذي عاصره وكان نسبه متصلا به، حيث "عاشر الأخبار والكهنة، وحصل على قدر جليل من العلوم القديمة، واطلع على الأخبار، وتشبع بالحكايات، وقدم إلى مكة في الوقت الذي كان الرسول ينشر فيها رسالته، فكان النضر يحدث أهل مكة بأخبار الفرس واليهود والنصارى، ولم يتردد في حضور مجالس الرسول التي كان يعظ فيها المكين ويحذرهم مما أصاب الأمم الخالية، وما إن يفرغ الرسول من وعظه وينصرف، إلا وينهض النضر بينهم قاصا عليهم أخبار "رستم واسفنديار الفارسية". ويخاطبهم قائلا: ما محمد بأحسن مني حديثا، وما حديثه إلا أساطير الأولين اكتتبها كما اكتتبها" (٢١). اعتبر الناقد أن الروايات المطابقة لمنظور الإسلام ظلت أسيرة التداول الشفاهي في ذلك

موازي للحقيقة الشرعية ومؤكدا لها، إضافة إلى أنه يعد دليل إثبات على نبوة الرسول حتى قبل ظهوره، وهذا المظهر وجد في الخطب الجاهلية التي أشارت لقرب ظهور الرسول - صلى الله عليه وسلم -، مما يعكس حسب الناقد حرص الرواة على رواية ما يوافق هذا المنظور وما يسهم في إثبات النبوة ويخدم الدين. يرى الناقد أن هذا الموقف وجه رأي علماء الأصول ورؤيتهم للقصة، كما وجه النقاد والفقهاء والفلاسفة، وفي الوقت نفسه "دعم موقف القاص الذي يوظف قصصه لخدمة الدين، فكان يحث على حضور مجالس القص والذكر والوعظ" (٢٤)، وحدد إطاره الوظيفي والتمثلي في التذكير والاعتبار، مما جعل السرد العربي متعلقا بموجهات خارجية مختلفة، أسهمت في تشكيله وانبثاق رؤيته للوجود، حصرها الناقد في النظرية الشفاهية وتقييد المنطوق، والذي اصطلح عليه بالتدوين، وبالتالي خضوع هذين الموجهين إلى الرؤية الدينية والأصول المهيمنة.

ففي تقصيه للمرجعيات المتحركة في السرد العربي، اعتبر أن الأخير ينتمي إلى السرود الشفاهية التي ظهرت في انبثاقات النظام الشفاهي، والذي لم يكن طارئا في هذه الثقافة وإنما كان محضنا أساسيا نشأت فيه المكونات الثقافية، بمختلف مظاهرها الدينية والتاريخية والأدبية واللغوية، والتي استجابت بشكل كامل في رؤيتها وممارساتها للمركزية الدينية، إن خشية الناقد والفقيه والأصولي متأنية من طريقة تقديم القص الشعبي للحقيقة التاريخية، المعاد صياغتها قرآنا في قصص الأنبياء مثلا في حدود الحقيقة الشرعية، وهذا الرفض يجد تبريره في كون القص الشفاهي شكلت موضوعاته انزياحا بنا في تقديم الحقيقة الشرعية والتاريخية.

وفي هذا الصدد جدد ألفت كمال الروبي أن "الحقيقة التاريخية كانت تستوجب توفر سلسلة الإسناد كاملة، مثل الاعتماد على الأحاديث الضعيفة، كما تستلزم أيضا عدم التزيد في رواية الأخبار والالتزام بحرفيتها، كما تستوجب الحقيقة الشرعية التقيد بالأوامر والنواهي" (٢٥)، وأن تجاوز هذه الشروط في هذه المادة القصصية، كان سببا في الاعتراض عليه والنظر له على أنه هذيان وخرافة. هذا الوضع الذي اختزل دور القص وحصر وظيفته في التذكير والوعظ، سبب إرباكا لدى الأديب الذي يواجهه الحكم القيمي والوازع الأخلاقي أثناء التعبير عن قضاياه. إن نصوص ككيلة ودمنة ومقامات الحريري أو الهمذاني، يعيد لنا التساؤل ضمن إشكالية الصدق والكذب كمعيار

الوقت، حيث تعرضت لإكراهات مختلفة فرضتها الظروف المهيمنة والمتغيرة. إذ أن الكتابة لم توظف في مجال الأخبار والآداب إلا في القرن الثاني. نظرا لموقف الدين منها ولبدائية الوسائل المعتمدة فيها، بيد أن الشفاهية ليست قناة توصيل فقط، وإنما هي منهج تفكير أيضا، وطريقة في إنتاج النصوص وبنائها، ظلت هي الأساس لقرون طويلة، يعتمد عليها جل المؤلفين والمبدعين. عندما يفكرون في أعمالهم وينتجونها على نحو شفوي، ثم تكون الكتابة فقط من أجل الحفظ والتقييد، وخوفا عليها من الضياع. دون أن تصبح آلية للتفكير^(٢٧). وهذا ما أكده أدونيس الذي وجد أن الوحي أقصى الشعر لعدم امتثاله لمعايير الحقيقة، ما أبطل دوره بحكم أنه يمثل رؤيا للوجود والعالم، ليجعل دوره مكرسا لخدمة الدين الجديد.

إن تدوين الوحي حسب أدونيس اعتقل الحقيقة داخل الكتابة، ومن هنا صارت الأخيرة قبرا للمعنى، فأغلق باب الاجتهاد الفكري بحلول منطق اليقينيات والمسلمات، وتم خنق السؤال والبحث وطمس الإنسان - باسم الحقيقة التي تدعي احتكار المعنى النهائي - لذلك العالم المتعالي الذي قام الوحي بتأسيسه، إذ أن الوعي الديني المتوارث "حاول التبرير لهذه النزعة ورسم موقف يرى في ممارسة الآخر لفعل الكتابة انحطاطا وتراجعا ومن ثمة فالذات العربية هي ذات تتسم بالبداهة والفتنة والارجال. وهو حكم قيمى خاضع لسلطة السياسى مبررا بالدينى"^(٢٨). من هنا أنتجت منظومات النبذ والإقصاء والإخضاع، حيث تم التأصيل لثقافة المطابقة مع الأصل لا الاختلاف، ومن ثمة استبعاد الآخر والتحيز للذات. كما يرى أدونيس أن الشعر الجاهلي تميز بالشفوية إذ لم يدون، بل اعتمد على الذاكرة والحفظ والرواية هذا ما يجعله قائما على ثقافة الصوت والسماع، كما أنه - أي الشعر الجاهلي - نشأ في بدايته مسموعا لا مكتوبا، حيث ارتبط بالغنائية وعبر عن ذاتية الشاعر وانفعالاته المتداخلة مع مشاعر الجماعة، وهذا ما جعل الشاعر يهتم بالسماع ويحرص على إرضائه، مصورا الحياة الجاهلية بتفاصيلها، لذا كانت طريقة التعبير أهم من المضمون الشعري.

تبنى النقد العربي معايير الشعر الجاهلي فيما بعد على أساس أنها تمثل أصولا لا يجب انتهاكها، وانساق التنظير للشعر إلى هذه المعايير، بعد أن شهد الحراك الأدبي امتزاجا بين الثقافات الشعبية المختلفة، "وساد تبعا لذلك النظر النقدي إلى النص الشعري المكتوب، كما لو أنه نص شفوي"^(٢٩)، مما جعل العلماء يفكرون بالتقعيد والتقنين

حفاظا على هوية الشعر العربي، فألفت المعاجم وغيرها بهدف تفادي اللحن في القرآن، والذي ظهر نتيجة المدنية وبروز المولدين والموالي، حيث وضع محسن جاسم الموسوي أن المشافهة "قائمة اقتضتها ضرورات الحياة الحضرية ومستجداتها، اتساعها وتناقضاتها"^(٣٠). ويطرح أدونيس أسبابا وراء حركة التقعيد التي قيدت الشعر العربي وأثرت على لغته سلبا، منها: الموانع الدينية واللغوية والقومية والرغبة في الحفاظ على الخصوصية، لكن أصبحت هذه القواعد صارمة ومطلقة، ما أنتج رؤية واحدة تجاه الشعر وأساء إلى النقد العربي والشعر، إذ لم يخضع إلى الاختلاف ومبدأ الحرية. "إن واقع الشعرية العربية القديمة لم يرض بال أدونيس، ويتضح ذلك في تعليق أدونيس عن الخطاب النقدي القديم فهو خطاب حصر القول الشعري في قواعد نظامية معينة بدلا من أن يظل حرا، ومرتبطا بالفاعلية الإبداعية"^(٣١). إن أدونيس يرفض هذا التقعيد الذي تحول إلى سلطة تحكم بذهن المتلقي، والتي مارست إقصاء وتغييبا للآليات الشفوية النابعة من البيئة والواقع، وأدت إلى تحديد مستويات الخطاب الشكلية، بل هو في "زمن الشعر" يصرح أن "كل شكل حد. إذا، كل شكل نقص. في التمسك بشكل واحد لا يتغير تمسك بالحد والنقص. في هذا خطر ثقافي يتضمن خطرا إنسانيا. يضيق الإنسان ويجمده، يدفعه إلى الشكلية أي عبادة الشكل الصناعي الواحد"^(٣٢). ومن هنا يجب الاحتفاء بالتعدد والمختلف.

ولنا أن نربط هذا الأمر بقضية الانتحال، إذ "كثيرا ما استغلت الموهبة الأدبية عبر التاريخ في تدعيم قضايا قومية، سواء أكانت فنية أم سياسية أم اجتماعية أم حزبية"^(٣٣). وقد أثار طه حسين في كتابه "في الشعر الجاهلي" هذا الإشكال، حيث يقول في مقدمته: "ذلك أن الكثرة مما نسميه شعرا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منتحلة مختلفة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين"^(٣٤) ويرجع الكاتب هذه القضية إلى عدة أسباب أجملها في: السياسة وما يتصل بها من عصبية قبلية مختلفة، ومنافع سياسية حاول العرب الحفاظ عليها، حيث يقول في هذا الصدد "إن العصبية وما يتصل بها من المنافع السياسية قد كانت من أهم الأسباب التي حملت العرب على انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين"^(٣٥)، كما يعود بعض مظاهره إلى أسباب دينية، حيث قام البعض بتعظيم شأن النبي وشأن أسرته وقبيلته واثبات صدق نبوته، وقام الباقي بمحاولة إثبات أن

القرآن جاء مطابقا في ألفاظه لغة العرب. وفي هذا الصدد يقول طه حسين: "وأنت تستطيع أن تحمل علي هذا كل ما يروي من هذا الشعر الذي قيل في الجاهلية مهذا لبعثة النبي، وكل ما يتصل به من هذه الأخبار والأساطير التي تروي لتقنع العامة بأن علماء العرب وكهانهم وأخبار اليهود ورهبان النصارى كانوا ينتظرون بعثة نبي عربي يخرج من قريش أو من مكة." (٣٦). إضافة إلى أسباب أخرى تتمثل في الفن القصصي والشعوبية التي تمثل صراعا في تمثيل الذات والآخر.

٣- الترميز السردى: المثقف والسلطة:

اعتبر السرد وسيلة خالصة لتمرير الأفكار والتوجهات بطريقة رمزية. هذا في مواجهة سلطة سياسية واجتماعية مهيمنة. من هنا ارتبط بالحيلة حيث "يلجأ إليه عادة من يكون في موقف حرج. في موقف من لا يستطيع بسط حاجته مباشرة. فيستعين باللف والدوران ويحيد عن الطريق السوي ليسلك طريقا ملتويا" (٣٧). وكما أن السرد قد قيد بموجهات مختلفة، تمثلت في الشفاهية وظروف التدوين التي أعادت ترتيب وقائعه ومجرباته، فقد أسهمت حسب الناقد مكونات معرفية أخرى في هذا التشكل منها "الأنساق الثقافية التي صدرت عنها المادة الحكائية لهذه الأنواع في علاقتها بالمجتمع العربي الإسلامي بما فيها الفرق بين السلطة والثقافة الأخرى المسكوت عنها أو الثقافة الشعبية" (٣٨).

نجح المناخ السائد في إبراز أدوار جديدة لنقاد الأدب، الذين كانت لهم سلطة رمزية معتبرة لتوجيه القيم الأدبية والفنية. حيث كان موقفهم خاضعا للإطار المعرفي والأخلاقي للإسلام كما رسمته وأقرته المؤسسة السياسية، ومن ثمة تشكلت المركزية الدينية، حيث صار بموجبها الوجود خاضعا لتفسير ينبنى على معطيات هذا الدين الجديد، فمركزية الوحي غيرت المنظور نحو الأشياء، وعدلت المواقف لتسير وفق رؤية السلطة الدينية، والتي بدورها واكبت التصور السياسي بل وساهمت في توجيهه، بل ونظرا للتحجر وإغلاق باب الاجتهاد والتأويل، يتم التلاعب بتفسير النص الديني بما يوافق التوجه السياسي، حيث يصير النص الديني أو يتم الحديث عن تجديده وفق نظرة تبريرية لما هو سياسي، ومن هنا يتضح التواطؤ القائم بين هذه الأخير وبين المؤسسة الدينية.

في هذا الصدد نجد كتاب عبد الله الغدامي "النقد الثقافي" متموضعا في إطار من البحث الاستكشافي لمدى خضوع الخطاب الثقافي للنسق الديني المهيمن، ومدى تمثله أو

تشكيله للرؤية السياسية، فمن خلال دراسته لشخصية المتنبي يتساءل عن عظمتهم وشجاعتهم العظيمة، إذ يتخذ من العلل النسقية مبدأ لقراءته النقدية، فيحاول إثبات قضية الأنا المتضخمة في الخطابات العربية، والتي عدت من السمات التي ترسخت في الخطاب الشعري، وانتقلت من ثمة مختلف الخطابات الأخرى حتى صارت سلوكا ثقافيا كامنا في الوجدان الثقافي للعرب. وهذا ما يسبب خللا في تكوين الذات ويشكل عيبا من عيوب الشخصية الثقافية، ومن أهم ما استخلصه أن الذات العربية كانت متشعنة بسبب هذا النسق المتوارث الذي كمن في العقلية العربية، وعمل على اصطناعه الشعر وتسويقه بلاغيا، ومن ثمة وبعد شعنة الذات العربية بانته إلى الوجود شخصيات كثيرة أنشأت خللا في الحياة، كنموذج الشحاذ والكذاب والمنافق، وشخصية الفرد فحل الفحول الذي حمل صفات الأنا المتضخمة التي تسعى لإقصاء الآخر، فانتقل هذا الأمر إلى باقي الخطابات التي ورثته، وصار سلوكا ثقافيا في العقلية العربية.

عد الناقد السرد "مظهرا تعبيرا تكون في محضن الثقافة العربية الإسلامية، وتكيف بفعل الموجهات الخارجية التي صاغت أنظمتها، ولهذا لم ينظر إلى السرد العربي بوصفه ركنا معرفيا محضا من أركان الثقافة العربية، وإنما نظر إليه بوصفه مظهرا إبداعيا تمثيلا، استجاب لمكونات تلك الثقافة فتجلت فيه على أنها مكونات خطابية، انزاحت إليه بسبب هيمنة موجهاتها الخارجية وخاصة الشفاهية والإسناد" (٣٩). ورتبت نظرة السلطة لهذا النمط التعبيري، إذ أجمع الفقهاء وعلماء الأصول ومعهم السلطة السياسية على الخوف من الطريقة التي يقدم بها القص الشعبي الحقيقة التاريخية، المعاد صياغتها من قبل القرآن في قصص الأنبياء والخليقة والبدء... . ضمن أفق الحقيقة الدينية.

إن هذا العنف الممارس والقائم على الرفض والنفور وجد تبريره في كون موضوعات القص الشفاهي انزاحت عن إطارها المشروع، وجاوزت ما نظم لها أثناء تقديمها للحقيقة التاريخية والشرعية، حيث عكست علاقة المثقف بالسلطة المهيمنة، والتي كانت علاقة إشكالية ارتسمت حدودها بالتعقيد والتنافر، من أجل ذلك وجد الناقد أن صراع الأيديولوجيات سهل بروز علاقة تنافسية بين الطرفين، حاولت معها ثقافة العامة التأسيس لحضورها عن طريق ممارسة الإيهام والتخفي واللجوء "إلى التشفير الرمزي، والتمثيل السردى الذي لا يفك إلا

عبر سلسلة من المجهودات العقلية والروحية" (٤٠). وهذا كله مرتبط بقضية الوعي الذي يحاول التحرك ناحية اكتشاف الحقيقة بمختلف تجلياتها ومظاهرها. "ومع أن الوعي ذاته ظاهرة تاريخية، فإن هدفه الأسمى يكمن في الرغبة الدائمة في تجاوز ما تم اكتشافه والتحريك إلى قارة الجهول في الفكر والإبداع، أي أن الوعي - بعبارة أخرى - نشاط وفعالية متحركة لا تؤمن بالثبات والاستقرار، لكن السياسة - محور نشاط السلطة وفعاليتها - تتحرك دائما في محور الثبات والاستقرار، لذلك ينصرف اهتمامها في الفكر والإبداع إلى ما يحقق هذه الغاية، التي تفضي إلى تكريس مشروعيتها السيادية العليا، وكل فكر أو إبداع يناهض هذه الغاية يتم تهميشه في أحسن الأحوال إن لم يتم اغتياله وتصفيته نهائيا" (٤١).

إن السارد الذي يقدم رؤية مغايرة لما تحده السلطة يوازي المثقف الثوري على حد تعبير نصر حامد أبو زيد و أيمن عبد الرسول. حيث يقف بالصد من المثقف التبريري أو التقليدي الذي يكون بقاءه رهين وجود السلطة السياسية التي يدعمها. ومن أجل ذلك يدعو دوما إلى الثبات والاستقرار في حين يتحرك المثقف الثوري بشكل مضاد ليؤسس منطق المغايرة والاختلاف والتجديد، فتكون نظريته أو رؤيته أقرب إلى التغيير والثورية، وعوالمه الإبداعية أقرب إلى الاختلاق السرد الذي يتلاعب بالرمز في تصوير صراعه مع السلطة المهيمنة السياسية والدينية. استطاع السرد أن يشكل فضاء واسعا لممارسة التنكر بغرض انتهاك قيم مقبولة، حيث أسهمت شخصياته في تحديد إيجابية القيم أو سلبيتها. "ومن المعلوم أن توزيع نظام القيم يتصل بالسلطة بأشكالها المتعددة: الثقافية والدينية والاجتماعية والسياسية، وسوء ممارسة السلطة يطور دائما قيما سلبية، تجد من يسعى لانتهاكها، انطلاقا من رؤية ما، أو منظور معين" (٤٢). ومن أجل ذلك يرى الناقد أنه يتم الاحتيال على عمليات الاستبعاد والإقصاء الممارسة من طرف السلطة باللجوء إلى الإلحاح والمواربة، حيث يوضع المسكوت عنه في مستوى المفكر فيه عن طريق سلوك مسلك بلاغي شديد الذكاء لخلق احتمالات دلالية مختلفة ومتشعبة، تفضح عجز الخصوم عن تمثل الحقيقة والوصول إلى التفسير الصحيح والتأويل الواضح.

يقدم الناقد صورة مقارنة بين الثقافة الرسمية والثقافة المحلية، والأساليب التي تلجأ إليها الأخيرة لبلورة اتجاه ووجود مغاير لما تحاول السلطة ترسيخه، عن طريق خلق وتطوير أشكال مهمشة تعبر عن المسكوت عنه، وتستعويض بالرمز

لاختراق سكونية المبدأ وثباته، وبهذا الصدد يقول: "وإنه لمن المعروف أن الثقافة الرسمية السائدة تتواطأ مع السلطة، وتستخدم من قبل هذه الأخيرة في تسويق الرفض وعدم القبول، وحيثما تتعدد الانتماءات العرقية والدينية، تتنوع الثقافات وتختلف الرؤى والتصورات، وحيثما تتجسد الحياة في تضاعيف الثقافة العامة، وتخدم الاجتهادات ويتعثر التجديد، وتتشكل قوالب فارغة تمثل ركائز صلبة لثقافة توقفت عن العطاء الحقيقي، تنبعث دماء الابتكار في ثنابا الثقافات المحلية الخاصة. وهنا تتوازي ثقافتان: ثقافة جريدية تقرر بالثبات، وتبجل الماضي، وتقدس المقولات، وتضع بينها وبين موضوعها مسافة، لأن آلياتها تشتغل ضمن أطر وقوالب، لا تأخذ في الاعتبار حاجات التغيير والتلقي، وثقافة حسية وتشخيصية، لا تقرر بالثبات، ولا تؤمن بالصفاء، إنما تتكون من موارد عدة، وهي لا تعزل نفسها عن العالم الذي تظهر فيه، إنما تنشغل به انشغالا مباشرا، وللتعبير عنه، لا تتردد في تهجين أساليب تعبيرية متعددة، ولا تخشى من إثارة موضوعات مختلف حولها، إنها ثقافة انتهاكية وغير امثالية، وفيما تثبت الثقافة الأولى الأشكال والأساليب التي أنتجت في ذروة تطورها، تقوم الثقافة الأخرى باستحداث أشكال متجددة، وفيما تريد تلك إخضاع الحياة لأطرها الثابتة، تريد هذه أن تتوافق أشكال التعبير في اطراد متقدم مع جدد الحياة" (٤٣) إن النص يعكس بشكل واضح الصلة التفاعلية بين النصوص المنتجة والسياقات الثقافية، حيث قدم لنا الناقد جملة ظروف يحتكم إليها راهن المنجز الأدبي والشروط التي تتشكل هويته وفقها، مما يشير بوضوح إلى اشتغاله على ثنائية الإرسال والتلقي وإبراز أهميتها ودورها في بلورة المعنى الوارد.

يقدم الناقد مثالا عن الأفضة الرمزية الممارسة من أجل تمويه السلطة، متمثلا في نموذج ابن طفيل وسيرته الاشرافية والمعنونة باسم "حي بن يقظان"، حيث سعى ابن طفيل إلى إيصال رؤيته الاشرافية إلى المتلقي والتي حاول تعويمها بفعل الرمز والقناع إخفاء للحظات البوح، إن الناقد هنا استطاع أن يستنطق النصوص ويستنتج ما أراد ابن طفيل التبشير به على سبيل التلميح لا التصريح، وأيضا الدعوة من خلالها إلى الاعتقاد بها، "والأمر الذي يكشف عن الأمرين المذكورين تأكيده المتواصل أن حالة الكشف عصية على الوصف، وأنه لا سبيل للعارف المنذهل برؤية الحق إلا التعبير عن اندهاله تمثيلا - من جهة - وإلحاحه على السائل أن يسلك هذا الطريق، بعد أن يسر له الأمر، ودشن له السبيل التي يراها ملائمة لأن تقوده

المجتمع وهذا ما يجعله يؤمن بأسبقية المجتمع على الفرد. بحكم أن الفرد ينتمي إلى المجتمع وليس العكس فالعكس يفترض أن يكون المجتمع شموليا.

جامعة محمد الشريف مساعديّة — الجزائر
الهوامش:

- (١) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية. دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت/لبنان. ط ١. ٢٠٠٠ ص ٣٥.
- (٢) . عبد الله إبراهيم: الشفاهية منحت سمة شبه مقدسة. حاوره: اياد الديلمي وأبو طالب شبوب. مجلة الروائي. WWW.alrowaee.com
- (٣) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية. ص ٩٩.
- (٤) المصدر نفسه. ص ١٣٢.
- (٥) م. ن. ص ١٠٣.
- (٦) عبد الله إبراهيم: السردية العربية المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت/لبنان. ط ٢. ٢٠٠٠. ص ٧١.
- (٧) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية. ص ١١٤.
- (٨) عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران/الجزائر. دت. ٣٠٠٣. ص ٢٤٨.
- (٩) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية. ص ١٠٢.
- (١٠) عبد الله إبراهيم: السردية العربية. ص ٦٣.
- (١١) المصدر نفسه. ص ٦١.
- (١٢) سورة آل عمران: الآية ٦٣.
- (١٣) عماد الدين ابن كثير: تفسير القرآن العظيم. الجزء الثاني. تحقيق محمد الألباني. مكتبة الصفا. القاهرة/مصر. ط ١. ٢٠٠٤. ص ٣٣.
- (١٤) سورة يوسف: الآية ٣.
- (١٥) عماد الدين بن كثير: المرجع السابق. الجزء الرابع. ص ٢١٢.
- (١٦) المرجع نفسه. ص ٢١٢.
- (١٧) انظر: أبو يحيى التيجيبي: مختصر تفسير الطبري. مراجعة: مروان سوار. دار الفجر الإسلامي. دمشق/بيروت. ط ١. ١٩٩٨. ص ٢٤٢.
- (١٨) سورة يوسف: الآية ١١١.
- (١٩) عماد الدين بن كثير: المرجع السابق. ص ٢٤٦.
- (٢٠) سعيد يقطين: الكلام والخبر المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء/بيروت. ط ١. ١٩٩٧. ص ٤٠.
- (٢١) عبد الله إبراهيم: السردية العربية. ص ٦٣.
- (٢٢) عبد الله سالم مليطان: التفكير الأسطوري في الإسرائيليات. مركز الحضارة العربية. القاهرة/مصر. ط ١. ٢٠٠٥. ص ٦٠.
- (٢٣) عبد الله إبراهيم: السردية العربية. ص ١١١.
- (٢٤) المصدر نفسه. ص ٦٦.
- (٢٥) ألقت كمال الروبي: الموقف من القص في تراثنا النقدي. مركز البحوث العربية للدراسات والتوثيق والنشر. القاهرة/مصر. ط ١. ١٩٩٩. ص ٩٦.
- (٢٦) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية. ص ١٠٨.
- (٢٧) عمر عبد الواحد: السرد والشفاهية دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني. دار الهدى للنشر والتوزيع. ط ٢. ٢٠٠٣. ص ١٠.
- (٢٨) عبد الوهاب شعلان: الشفاهية (الخطابة) والكتابة. مجلة كتابات معاصرة. العدد ٥٧. المجلد ١٥ (أب/أيلول ٢٠٠٥). بيروت/لبنان. ص ٤٧.

إلى جوهر الحق. ولا أفضل من أن يجعله يتمثل الحال. بكل حواسه خلال تتبع مراحل الكشف خطوة خطوة. بكل ما ينطوي عليه من قدرة داخلية. بتأكيد أن البراهين العقلية والمنطقية قد تفلح في تحقيق صدق موضوعها. ولكنها لا تنجح في كشف مضامينه. على نحو يجعل المتلقي يعتقد بها. من جهة أخرى" (٤٤).

ويعود عبد الله إبراهيم إلى الوصف والمعاينة التاريخية التعاقدية للكشف عن ملابسات تشكل هذه الرؤية عند ابن طفيل. حيث وجد أن أسباب لجوئه إلى الرمز والتشفير يعود أساسا للواقع السياسي المهيمن. وبصفة أدق لارتباط اتجاهه الباطني المشرقي بمواقف سياسية مناهضة للحكم في الأندلس في تلك الفترة. وتعدّز الوقوف على الإشراق بالطرق العادية. مما جعل هذا الاتجاه محظورا آنذاك. ويفسر الناقد سبب تكتّم ابن طفيل على إشراقية وتلميحه عليه فقط بمكانته السياسية والاجتماعية والثقافية. إذ كان وزيرا معروفا بغرناطة وطبيبا للسلطان أبي يعقوب يوسف وكاتبا للسفر في بلاط الموحد. فاعتماد أهل الأندلس على المذهب المالكي جعل ابن طفيل يتردد ويتحفظ في توضيح معتقده. لذلك كانت قصة حي بن يقظان تمثيلا سرديا خاضعا لهذه الموجهات وقناعا لسيرة الكاتب وتوجهه الحقيقي. وقد عمد إلى تعويم الحكاية بالرمز وإحاطتها بالغموض. وتبرير ذلك بعجز الألفاظ العادية على وصف حالة الكشف. وإضفاء صيغة تعليمية عليها في مخاطبة سائله. ثم التعامل بحذر ووضع حكم قيمة يثبت من خلالها ولائه لما هو سائد. بتوضيحه أن ما منعه توضيح ذلك هو أن الشريعة منعت الخوض فيه.

في الأخير لنا أن نطرح تساؤلا حول هذه الرؤية المقدمة. هل الدين هو الذي أسهم في خنق الحريات الأدبية والنقدية؟ ألم يكن الإسلام كافلا للحريات عامة ولحرية الإبداع على وجه الخصوص؟ ماهي الحدود الفاصلة بين حرية الفرد في أن يقول ما يشاء وبين حرية المجتمع في أن يدافع عن قيمه؟ يجد عبد الوهاب المسيري أنه من الضروري وجود صلة بين العمل الأدبي وعالم الإنسان لذا فقد طرح سؤال حرية الإبداع وانتقد أن تكون هذه الحرية مطلقة. فالإبداع ليس مطلقا يتجاوز الإنسان وحرية الإبداع يجب أن تقابلها حرية المجتمع في أن يدافع عن نفسه وعن قيمه. ومن ثمة فهو يرفض أن يكون الفن للفن ويعتبره للجميع. إذ حال فقدان الفن علاقته بالواقع وبإنسان من حق أي إنسان أو كائن اجتماعي التصدي له إذا كان هذا الفن معاديا للإنسان وللقيم الإنسانية. ومن هنا فالمجتمع عليه أن يفرض رقابته دون أن يخنق الإبداع لأن الحرية المطلقة مدعاة لتفكك

- (٢٩) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت/لبنان، ط٢، ١٩٨٩، ص٣٠.
- (٣٠) محسن جاسم الموسوي: سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧، ص٣٥.
- (٣١) بشير تاوريرت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة/مصر، ط١، ٢٠٠٩، ص١٧.
- (٣٢) أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت/لبنان، ط١، ٢٠٠٥، ص٢٧٦.
- (٣٣) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص٢٠٥.
- (٣٤) طه حسين: في الشعر الجاهلي، دار النهر للنشر والتوزيع، دمشق/سوريا، ط٣، ١٩٩٦، ص٥١.
- (٣٥) المرجع نفسه، ص١٠١.
- (٣٦) المرجع نفسه، ص١٠٢.
- (٣٧) عبد الفتاح كيليطو: الغائب، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٧، ص٧٢.
- (٣٨) ضياء الكعبي: السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص٥١٣.
- (٣٩) المرجع نفسه، ص٥١٢.
- (٤٠) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، ص٣٥.
- (٤١) نصر حامد أبو زيد: الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠، ص١٦.
- (٤٢) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، ص٢٠.
- (٤٤) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، ص٦٠-٦١.
- (٤٥) المصدر نفسه، ص٤٤.



السخرية والتناص التاريخي في سرد ما بعد الحداثة (تاريخ العار في بلاد النفطان) لجمعة اللامي نموذجاً

أمانى أبورحمة



كتب جمعة اللامي قصته تاريخ العار في بلاد النفطان مستحضراً حدثاً تاريخياً معاصراً مؤطراً بالعنف والطغيان والأهوال وسفك الدماء ، إنها حرب الخليج الثانية وما تلاها من السقوط المأساوي للعاصمة العراقية بغداد ، وإسقاط النظام الشمولي واحتلال العراق. حدث ألهب خيالات الشعراء والأدباء والمثقفين بل وعامة الناس في منطقة يقاس تاريخها ليس بقرون بل بالفيات ، تسير فيها الحقيقة والأسطورة جنباً إلى جنب وتمثل الذاكرة خطراً فظيماً ذلك أنها معمل قصص وروايات واختلاقات ونبوءات .

ساد الذهول وتعددت الآراء واختلطت المشاعر وبدأت الجموع تراجع ذاكرتها وتتفحص سردياتها وتبحث في التاريخ عن مغارات تأوي إليها ، وعن قصص تبدد قلقها ولكنها تفشل فيستشري القلق والشعور بالأمان وسهولة فقد الأوطان نكبة أثر نكبة .

ما وراء النص

ولنا أن تتساءل كيف نعرف أننا نقرأ ما وراء النص؟
تعد الانعكاسية الذاتية ، أو وعي الرواية بكونها رواية وتركيب خيالي ، أحد أهم الخصائص المحددة لما وراء النص .
تقول واو: " أن كتابات ما وراء النص تعكس تركيبها ولغتها بوعي ذاتي " . وقد رأيت هتشينغون أن " ما وراء النص يبتدع رواية ويكتب تقريراً عن ابتداع تلك الرواية في آن واحد " .
وذلك يعني أن النص يمكن أن يعد كلا مغلقاً يشير إلى نفسه أكثر من إشارته إلى الواقع بمعنى أن عنصر المحاكاة ، محاكاة الواقع ، أو محاولة تصويره تتلاشى إلى حد بعيد .
((ورأيْتُ كأنني أمسكت بقلم الرصاص وأخذت أكتب: " من عتمة الفجر إلى عتمة الغروب ، في السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر ، كان ثمة فهد يرى بعض الألواح الخشبية.... القصة)) .

تعلق النصوص لما وراء قصة بانعكاسية ذاتية على عمليات القراءة والكتابة وصنع المعاني ، وذلك عندما تقطع خط القصة للإدلاء بتعليقات تطفلية . وعندما تثمّن هذه النصوص وتعكس فعل القراءة والكتابة والتأويل ، فإنها تشير إلى أدوار مختلفة يمكن أن يقوم بها الكتاب والقراء .
((لم يداخلني أي شك ، لأنني كنت حقاً سأكتب مقالات وأظليها بأحد هذه التوقعات . وربما بتوقيع آخر ، بعدما ترفض نشرها الصحافة الحزبية وتلك المنفلة (هما وجهها دينار الذهب ، كما سيقال في مقاهي اليشون ، بعدما يرجع المشيعون من أيشان ام الهند ، حيث يدفن الأطفال ، كما سيعرض صاحبي لذلك في قصة: " اليشون - يوم من تاريخ مدينة منسيّة ") ... القصة

" وربما يقتضي الإنصاف بعض الإيضاحات ، وهذا ما أزعج ان المقامات المضافة ، التي أعطيتها أرقاماً أخرى مستقلة ، هي أيضاً مقابسات..... القصة)) .
إن تركيز ما وراء النص - والكلام لباتريشيا واو - على الشخصيات التي تهتم بالقراءة والكتابة ، وتأويل الكلمات ، والعوالم المكتوبة يشير إلى الطريقة التي تبتدع بها الأنظمة الروائية التخيلية . ذلك كونها تكتب بوساطة شخص في النص ، وهذا يعني أنها تبتكر من جديد من قبل شخص آخر حين تناقش أو تؤول . كما لاحظ منظرو ما وراء النص أن القارئ شريك دائم في حيل صناعة المعنى ، إلا أن ما يميز كتاب روايات الانعكاس الذاتي ، هو قدرتهم على جعل القارئ واعياً بمشاركته الفاعلة ، وأيضاً بالقائهم الضوء على أن القراءة وليس الكتابة لوحدها عمل تخيلي



جمعة اللامي

لم يختلف الناس عامتهم وخاصتهم على حدث ما مثلما اختلفوا على ما حدث في التاسع من نيسان ٢٠٠٣ فمن مرحب بسقوط نظام شمولي إلى معارض لاحتلال عاصمة عربية ، إلى باك على الضحايا ، إلى متشائم بشأن النهاية . ومن مفكك للحدث إلى مركب للأحداث ضمن سياق طويل ضاعت بداياته وتاهت نهاياته .

يكتب جمعة اللامي عن الحدث فيواجهه عجز اللغة في أن تدل حتى على نفسها أو على أن تفي بمراد الفكر . وعجز الأجناس الأدبية التقليدية التي أدمنت التطور الخطي والتماسك والسببية والنظام عن تلبية ما يهدف إليه من تصوير الواقع " كما هو " : متناقض ، وغير متماسك ، ومتعدد الوجوه ، وفشل السرديات الكبرى في تقديم تفسير مقنع لما حدث ويحدث وسيحدث .
فماذا يفعل القاص؟؟

كان لجوء اللامي إلى توظيف ما وراء النص ، وما وراء النص التاريخي في قصته أمراً لا مفر منه لتطبيق فوضى الوجود المعاصر على نصه ، وتفكيك اتفاقيات القصة من أجل فضح زيف أسطورة الحقيقة أو الواقع التي تروج لنظم عقائدية مستندة إلى الوهم . وعليه فإن ما أهدف إليه في هذه الدراسة هو التمييز بين أسلوبين أدبيين ما بعد حداثيين في قصة جمعة اللامي : ما وراء النص ، وما وراء النص التاريخي .



بكل "السرديات" ويزعمون ان ما يقوله الناس او ما يكتبونه ليس سوى أداة لضبط الآخرين والتحكم بهم. نعود مرة أخرى الى تبعات هذه النظرة على الإنسان. فإذا ما حاولنا ان نحدد الطبيعة البشرية، فإننا تبعاً لذلك، نحاول ان نفرض سيطرتنا على الآخرين. ويقول ما بعد الحداثيين ان جعل الإنسان موضوعاً - بمعنى مادة للدرس والتحليل - معناه ان تخضع ذلك الإنسان. وبكلمات آخر أن تضعه داخل بوتقة محددة الجوانب والحدود. والنتيجة ان الطبيعة البشرية لا يمكن ان تحدد. وتبعاً لذلك فان ما بعد الحداثة لا تعترف بما يسمى بالطبيعة البشرية. بل إنها تذهب ابعد من ذلك حين تنفي وجود الذات الفردية. وسأتناول هذه القضية بشيء من التفصيل على ضوء قصة جمعة اللامي.

في طريقنا نحو التخيل في "تاريخ العارفي بلاد النفطار" قصة جمعة اللامي لما بعد حداثية نرى اللامي الشخصية الوجودية، وقد أصبح شخصية تخيلية في روايته وورط نفسه مع أبطالها وشخصوها وهو أمر برع فيه كتاب ما وراء القص ووظفوه بوصفه أسلوباً يرنا كيف تُبنى الذات ثم تفصم باللغة. الذات واللغة قلق ما بعد الحداثة المركزي :

((وقبل أن يقترب من الميركبا، ناولني الخالدي كراساً صغيراً ملفوفاً بما هو مغزول من صوف ميسانى. في داخله هذه الضميمة، ثم خاطبني: "الآن، وقد اخترت ان اختار أسلوب موتي، أنا الذي لم أختَر يوم ميلادي. يا صديقي العزيز، انشر هذا المتن. وهذه المقالات وختها توقيع "متعب المطرود" او "

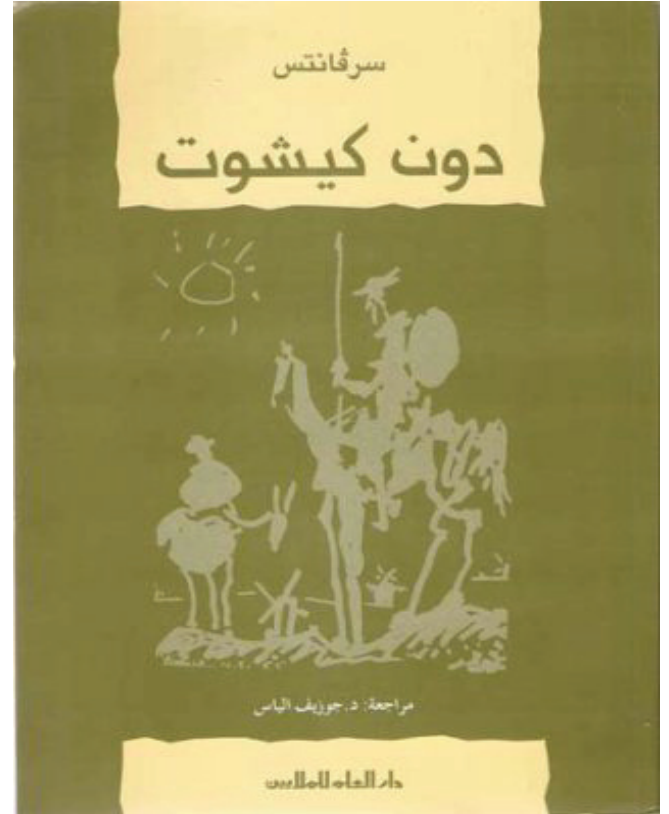
وإبداعي. وعليه يمكن النظر إلى مواقف القارئ والكتاب في كتابات ما وراء القص من زاوية أخرى. ألطف من مجرد جعل القارئ واعياً بدورة في عملية القراءة وتركيب النص، فمثلاً يمكن مسرحية دور القارئ بواسطة تجسيد الشخصيات بوصفها قراء يفكرون ويناقشون ويمارسون فعل الكتابة. ((حين كنت أراجع قراطيس، وعندما قصّ الخالدي، عليّ في وقت سابق، اقرأ في كتاب: خفة الأعيان في تاريخ عُمان، ، لأنني كنت حقاً سأكتب مقالات وأذيلها بأحد هذه التواقيع. تلك هي الكتابة...! الخ))

يندمج القاص في لعبة الوعي الذاتي حين يخلق قصصاً ضمن قصته لكتاب متخيلين منهم جمعة اللامي نفسه الذي أضحى شخصية خيالية في قصته (أهم مظهر من مظاهر الانعكاسية الذاتية لما وراء قصة) وابوعلي (حسن) الماجدي و متعب المطرود و شايح الشرقي .. الخ . ومن خلال كشف الطريقة التي ينتج بها الكاتب رواية جمالية، يطمح ما وراء القص إلى اكتشاف العملية المماثلة التي أنتجت كل أنظمة المعاني في العالم.

ترى ما بعد الحداثة ان اللغة هي احد أهم العوائق نحو معرفة الحقيقة. فاللغة هي وسط المعرفة. ولكنها تبعاً لما بعد الحداثة لا يمكنها ان تعبر عن الحقيقة بكفاية. ذلك لان هناك شرخاً كبيراً بين الكلمات والحقائق التي يفترض ان تعكس فحواها. فالكلمات لن تعرض الحقيقة الموضوعية. لأنها - أي الكلمات - أفكار، بمعنى أنها اتفاقيات بشرية. وعليه فإننا لن نتمكن من معرفة الحقيقة الموضوعية إذا ما وظفنا هذه الاتفاقيات البشرية. وكل ما يمكننا ان نحصل عليه هو خلق الحقيقة بوساطة الكلمات.

وهذا هو جوهر النظرية البنائية constructivism. وذلك يعني أننا لن نتوصل الى تقارير كونية عامة عن الإنسان، فضلاً عن أننا لن نستطيع ان نحدد ما إذا كان هناك شيء يمكن ان نطلق عليه الطبيعة البشرية. يقول ما بعد الحداثيين : انه لا يوجد طبيعة بشرية بحد ذاتها. نحن ما نقوله (نحن) عن أنفسنا.

هناك مشكلة أخرى مع اللغة تتمثل في حساسية ما بعد الحداثيين لما أطلق عليه فريدريك نيتشه "الرغبة في السيطرة". يمارس الناس السيطرة والسلطة على الآخرين. واللغة هي وسيلتهم في تحقيق ذلك. فمثلاً عندما نحدد ادوار الناس ونحدث عن الله او ما يأمرنا به فإننا نحدد توقعات ونصمم حدوداً. وبذلك فإننا نتحكم بالبشر عبر اللغة. ونتيجة لهذه النظرة الى اللغة وقدرتها على السيطرة والتحكم، يميل ما بعد الحداثيين الى التشكيك



شايع الشرقي "أو حتى "جمعة اللامي" أن شئت". يا أخي هذه الاضمامة وديعة العمر)).

فإذا أردنا أن نقول بصورة مؤقتة أن السارد هو {اللامى} (بين أقواس لتمييز وضعه الوجودي) - ((يبدو أنني أشير - أو هو كذلك فعلا - الى ان الراوي، أو الحكاكي، أو السارد، الذي سيظهر هذه القراطيس علي الملأ، سيكون الكاتب جمعة اللامي.... القصة))- فيمكننا القول أن القصة التي يحكيها اللامي والشخصية التخيلية قد اخترعت من قبل آخرين . ولكن إذا استمرينا في الجدل ، يمكننا القول أن {اللامى} قد هندس المغامرة كلها ، حتى يتمكن من كتابة الأكاذيب واللامعقول لتسلية الناس .

((وفي تلّ سَفَيِّح هذا، صنع جمعة اللامي إطار شخصية "حكمة الشامي" . عندما التقاه هناك وكان عمره عشر سنوات، فقال له حكمة الشامي: وأنت أيضا ستكون من ضحايا " ونسة " بنت الصياد جَبَّار القَصَيُّون. في محلة الماجدية بمدينة العمارة)).

وبذلك فإن " اللامي " الكاتب في قصته ، هو شخصية اخترعها {اللامى} السارد، بذات الطريقة التي هندست بها شخصية " دون كيشوت "من قبل دون كيشوت . وبالطبع فإن دون كيشوت لم يوجد قط ولكنه اخترع من قبل ميغيل دي سرفانتس سافيدرا الاسباني .

وبالترايط فان {اللامى} لم يوجد قط، ولكنه كان اختراع جمعة اللامي الحقيقي من العراق. وتبعاً لذلك أصبح لدينا ثلاثة (جمعة اللامي) وليس اثنين : المؤلف ، السارد ، الشخصية و كل واحد متمايز وجوديا .

((... يبدو أنني أشير - أو هو كذلك فعلا - الى ان الراوي، أو الحكاكي، أو السارد، الذي سيظهر هذه القراطيس علي الملأ، سيكون الكاتب جمعة اللامي، لأن " أَلَيْشِنْ " سترتبط به من ناحية " فقه الكتابة "، من دون خلق الله، إذ لم - ولن - يسبقه كاتب الي اكتشاف إقليم ميسانى بهذا الاسم، وبذلك التفاصيل، كما سيوضحها في كتابه الموسوم: أَلَيْشِنْ، الذي ظهرت فيه أنا، كما لم اظهر من قبل، في قصة: " كيف اغتيل جمال الدين أبو يسار " .

ولكن ماذا يخبرنا ذلك عن اللغة ؟ لقد وضع ما بعد الحداثيين الذات في اللغة . وبهذه الطريقة التي وظفها اللامي تكون قصته قد فرغت الجزم بان النفس أو الذات يمكن أن تكتسب معرفة عبر اللغة فقط . لأن النفس في الإدراك الصارم هي لغة. وتماها كما أن شخصية "اللامى" قد رُكبت عبر اللغة التي يسيطر عليها "اللامى" ، فكذلك، نحن أيضا ، القراء، نحولون إلى رموز من خلال السيميائيات خارج النص . هنا تتداخل حدود النص فعندما نسأل أين "اللامى" الحقيقي فإننا نستجدي "عند أي نقطة يا ترى أنا خارج النص أو داخله؟".

وعندما يكون المؤلف أو القارئ مرمرًا عن عمد في اللغة ، فإننا نضطر إلى تأويل أنفسنا ، وإلى توريث الذات صراحة في عملية الانعكاس . إذ أن الفن هو الفضاء الذي نصب فيه غير مألوفين أمام ذواتنا . وحيث تلك الأشياء التي افترضنا أنها كاملة لا ريب فيها - النص، المؤلف، الخ - تفقد استقرارها.

وتماها كما أن خيار اللامي محدد بالوضع، كذلك فإن القارئ محدد بكلمات النص. لا إرادة حرة مطلقة. لأن الاختيار دائما ما يساوق (بضم الياء وفتح الواو) في إطار، وبالطريقة ذاتها فإن هناك فكرة متمشكة في القدر - شخص يجب أن يقرر، على الرغم من أن القدر لا يطلب منا مثل هذه المشاركة ، والقارئ يجب أن يؤول النص ، علما بأن خياراته محدودة باللغة . ولهذا فإن النص لا يتردد في الكذب علينا، هذه ليست قصة، بعد ذلك كله، لكنها قصة فعلا.

ولأن النص الروائي لا يمكن أن ينكر نفسه بوصفه قصة دون أن يبطل نفسه ، لذا فإن النص يتعامل بالتناقضات، فالقصة تؤكد وتنكر ذاتها دفعة واحدة تماما . كما أن الشخصيات تؤكد أسماءها وتنكرها .



ليندا هيتشون

تتعرّز قضية الهوية التخيلية أو الحقيقية للشخصية عند تضمين أبطال الحياة الحقيقية في النص بوصفهم شخصوا أدبية في عالم التخيل ، وجعل شخصو الرواية تتفاعل معهم أو تفكر بأناس يعلم القارئ أنهم موجودون في العالم الحقيقي خارج عالم الرواية . وهذا يقودنا إلى مشكلة الحدود بين الواقع والتخيل ، ويرسم بعد ذلك نماذج باللغة التعقيد وعصية على الفهم للعلاقة بين الواقع والخيال ، والتخيل في الواقع ، والواقع في التخيل. ويمكن تقصي فكرة العلاقة بين الواقع والتخيل في كتابات ما وراء القص من منظور أن كلا من عالم الروايات والعالم خارج الروايات، مبتكر ومبتدع ومتأثر باللغة. ويلفت ماك كافري الانتباه إلى " أن أساليب انشغالاتنا وطرق تأويلنا تتأثر باللغة المتلقاة، وبفكرة أن الوعي مجسد في لغة خاصة، وإن لغتنا هي التي تولد استجاباتنا نحو العالم ". إذ غالبا ما تناقش النصوص لما وراء قصية وتظهر دور اللغة بوصفه ناقل الروايات الأدبية. والوسيط بيننا وبين العالم . كما أنها تستدعي انتباهنا إلى دور الكلمات في خلق عوالم روائية وعوالم خارج النصوص الأدبية .

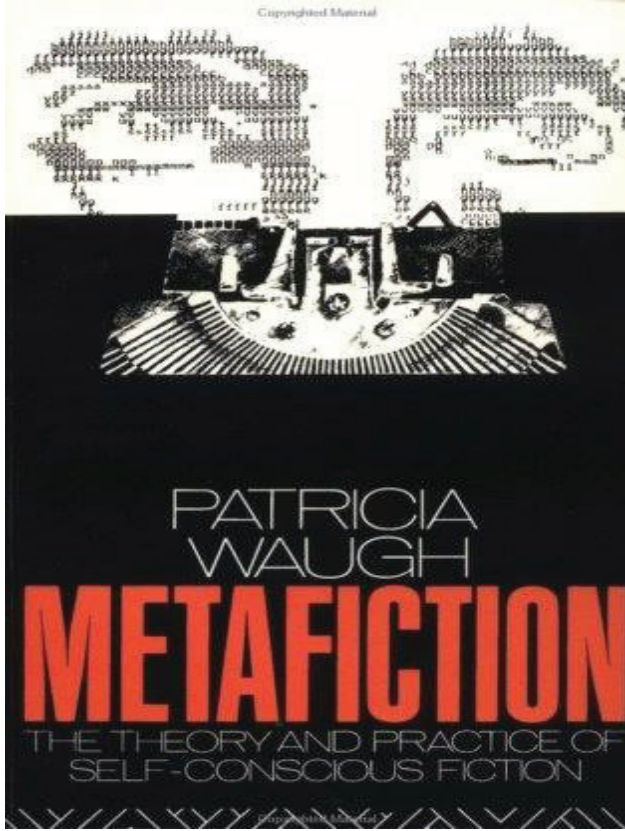
و في لعبة نمطية واضحة بالكلمات ، يخلق اللامي شخصيات وعوالم تخيلية ، النفطار (مركب من النفط والتتار) وصادوم العراقي (" صدام ") و حَوْش السُرْهيد و سلطان الخالدي و خورخي لويس باسترناك و " متعب المطرود " و " شايح الشرقي و..... الخ .

يشير التلاعب الواضح في الأسماء إلى أن هذه الشخصيات هي إسقاطات نصية لللامي ، الشخصية المؤلفة ، التي لم تتخل في الحقيقة عن السيطرة على التبييرات وعملية السرد في الرواية. على الرغم من إن الوكلاء النصيين المختلفين ضمن القصة ، على ما يبدو مخصصين لحالات خاطفة من الاستقلالية ، فإن تلك اللحظات دائما تكون عرضة لتمرکزات المؤلف / الشخصية . وببدو اللامي ، الشخصية ، في بعض الأحيان ، متلقيا لخطاب الساردين ، وفي أحيان أخرى ، يصبح غيره الكائنات المؤبرة التي تحق بعين اللامي _ الشخصية... ولكن توظيف ضمير المتكلم "أنا" للشخصية المؤلفة يشير إلى أن المؤلف / الشخصية، في الواقع، يسيطر على الرواية ، ولا يتخلى عنها حتى ولو للحظات.

تطرح رواية ما وراء القص تعليقات على بنائها الذاتي، أو على عمليات كتابتها بمساعدة السارد المتطفل . إذ يشير توظيف السارد المتطفل إلى الوعي الانعكاسي الذاتي للنص من خلال عرض التعليقات والتسبب في مقاطعة

خط القصة بانعكاسات على عملية صناعة التخيل فتدخّل السارد يمكن أن يكون احد العوامل التي تشكل مستوى سرديا جديدا، مما يوهم القاري بأنه يقرأ عن أحداث حقيقية وأناس واقعيين. وهذا ما أقره أومندسن في قوله : إن تطفل السارد قد يكون شخصا ، حين يشير إلى فعل الكتابة أو إلى حياة الكاتب الحقيقية ، أو قد يكون مقارنة نظرية ، وتعليقا على عملية الكتابة من ناحية نظرية . يضيف أومندسن : إن مقاطعة تدفق السرد من خلال التركيز على أفكار السارد أو التنظير عن الأدب ، قد يترك انطبعا لدي القارئ بأن الحياة الواقعية قد انزلقت إلى عالم الرواية .

يظهر دور السارد المتطفل في قصة اللامي في سياق سلسلة معقدة بشكل متزايد من الهوامش التي ترد عن طريق سلسلة أطول وأطول من العلامات النجمية في متن النص "+++ فضلا عن ذلك ، فإن النجوم والأقواس والنقط وعلامات الترقيم تتداخل مع القراءة ، وتزعج العين. بل وأكثر من ذلك، يفقد القارئ القدرة على فرز وتصنيف الإشارات والعلامات والهوامش " وربما يقتضي الإنصاف بعض الإيضاحات، وهذا ما ازعم ان المقامات المضافة، التي أعطيتها أرقاما أخرى مستقلة، هي أيضا مقابسات.



"حكايات ومقابسات: سرُّ في سرِّ ومَنْهُ، وسَرُّ علي سرِّ وفِيهِ".

ما وراء القص التاريخي؟

ميزت ليندا هتشيون بين ظاهرتين في كتابات ما بعد الحداثة: ما وراء القص، وما وراء القص التاريخي. وجاء في تعريفها لما وراء القص التاريخي:

إن ما وراء القص التاريخي هو أحد أنواع الرواية لما بعد حداثة التي ترفض إسقاط المعتقدات والمعايير الحالية على الماضي، وتؤكد على خصوصية وفردية الحدث الماضي. كما أنها تقترح تمايزاً بين الأحداث والحقائق التي نادراً ما يميز بينها العديد من المؤرخين؛ لأن الوثائق أصبحت دلائل على الأحداث التي حولها المؤرخون إلى حقائق كما في ما وراء القص التاريخي. والهدف من هذا أن الماضي كان موجوداً يوماً ما، ولكن معرفتنا التاريخية عنه قد انتقلت لفظياً أو سيميائياً. وهنا يشير ما وراء القص التاريخي إلى الحقيقة الكامنة في توظيف الاتفاقيات المناسفة للكتابة التاريخية من أجل تسجيل وتقويض سلطة وموضوعية المصادر والتفسيرات التاريخية.

وإذا ما اتفقنا أن مهمة ما بعد الحداثة هي استجواب "الواقع" وطريقة معرفتنا به، ذلك إنها تجربنا على فحص الوسائل التي نختارها أو التي نضطر إلى اختيارها - لتمثيل أنفسنا فان ما وراء القص التاريخي هو إحدى الوسائل الأدبية التي وظفها كتاب ما بعد الحداثة لفحص فرضيات الأيديولوجيا بوعي وانعكاسية ذاتية من أجل تحقيق أمرين:

(١) استجلاب السياق التاريخي إلى النص للاعتراف بسلطة وقوة التاريخ في ذات الوقت.

(٢) مساءلة القيود التاريخية عن طريق حشو عناصر تخيلية ضمن السياق التاريخي. وبذلك فإنها تعرض الحقيقة بوصفها معنى منسوب إلى المؤلف أو تأويل ذاتي للحدث. وتبعاً لذلك يصبح التمثيل التاريخي بوحاً غير حاسم، بل إنه ليس أكثر من سرِد إضافي يوظف نفس أدوات الرواية والتخييل.

إن العلاقة لما بعد حداثة بين الرواية والتاريخ أكثر تعقيداً من مجرد التفاعل والتضمينات المتبادلة. ما وراء القص التاريخي يعمل من أجل أن يوضع نفسه ضمن الخطاب التاريخي دون التنازل عن استقلاليته بوصفه رواية. إنه نوع من المفارقة التهامية الجادة التي تؤثر على كلا الهدفين: التناصات مع التاريخ والرواية التي تلبس حالة موازية (وإن لم تكن مساوية) لإعادة تهكمية من الماضي النصي لكل من العالم والأدب.

في نص اللامي نجد حضوراً قوياً للتناص (كتلة سردية التحمت بكتلة سردية أخرى)، وسرد متقطع مفكك ذاتي المرجعية (جزء حاضر من كل متوقع، "سرد بلا أحداث")، فضلاً عن التهكم الحاد الذي يطغى على النص من عتبته وحتى نهايته. وباختصار فإن النص ليس أكثر من محاكاة تناسفية ساخرة هي في الواقع جوهر ما وراء القص التاريخي: إنها تمنح الإحساس بحضور الماضي، ولكنه الماضي الذي يعرف من نصوصه وآثاره، سواء كانت أدباً أو تاريخاً. أما من ناحية كون النص بناءً ما بعد حداثياً فإن هناك دائماً مفارقة في قلب تلك الدعامة: التهكم يחדش الاختلاف مع الماضي، ولكن في الوقت ذاته، تعمل المحاكاة التناسفية الساخرة على:

(١) على حشر الماضي بصورته النصية في نص الحاضر.

(٢) تجسير الهوية بين ماضي القارئ وحاضره مع رغبة جديدة في إعادة كتابة الماضي في سياق جديد.

(٣) وتعليمنا أن كلا من النصوص الروائية والتاريخ تشير إلى المستوى الأول من نصوص أخرى: إننا لا نعرف الماضي إلا من خلال بقايا المنصصة.

لقد تناول النقاد التناص في كتابات ما بعد الحداثة، لا سيما في ما وراء القص التاريخي على مستوى التخييل بمعنى مناقشة الأساليب التي اعتمدها المؤلفون في حشر

وطريقة تفكير تعادل في شرعيتها المنطق المجرد". وعلاوة على ذلك يسلط اللامي الضوء على الدور الذي يلعبه التسريد في خبرة الفرد عن العالم". ذلك ان السرد في النهاية هو وسيلة لضمان ان قصتنا قد سمعت . في نهاية المطاف ، فإنه يؤكد حقيقة أن الكتابة هي وسيلة لمواجهة الأسى على فقدان شرعية الما وراء سرديات أيضا ، وعدم قدرة الأجناس الأدبية على توفير إدراك ، أو معنى من شأنه ضمان الأصالة أو المعنى أو الشرعية الشخصية .

التناصية الثقافية للعنف :

إن جزءا من الروابط التناصية المتناسكة في قصة اللامي قد بني على شبكة من أحداث تاريخية رئيسية مشبعة بالعنف والرعب ، وقد أثرت على الطريقة التي ينظر بها السارد أو ساردوه المتبدعون ومعهم جموع الناس في المنطقة إلى العالم الذي يعيشون فيه . ويشير اللامي إلى جملة أحداث تاريخية مروعة وهو يحكي قصته الخاصة عن حرب الخليج الثانية :

١- مقتل الحسين بن علي عليه السلام

((وكانت تلك هي المرة الأولى التي رأيت فيها الإمام الحسين بن فاطمة، شَبِير شقيق حَسَن، يتشَحَّط في دمه، (هذا وَصَفَ وَضَع مَن بَاعَ جُمُوعَتِهِ لِلَّهِ) أو يَتَبَطَّح قرب نهر العلقمي (فقلت من فوري: يا أخي لِمَ تركتنا عند المقلدين ؟) فقال الحسين: لم يحدث هذا أبدا، يا أخي جمال الدين، وإنما تركت فيكم ما يضجُّ من صوت الرضيع حين يسقط من أمه: أشيعوا حكايتي مع حكاية النفطار)).

٢- غزو إسرائيل للبنان

((في ظهيرة ذلك اليوم الربيعي من سنة ١٩٦٨ ميلادية " كان الخالدي (الذي عرفه أهالي بلدة النبطية منذ بداية عقد الثمانينات من القرن العشرين الميلادي، بأنه رجل مصاب بصدع في قاع جمجمته، وبصداع عند سقفها) قد قضي شهيدا عندما كان يتصدي لثلاث دبابات إسرائيلية (وكان وجهه قمر إيشان أبو الذهب في ليلته الرابعة عشرة) حاملا قدرا مملوءا بزيت الزيتون المغلي، وهو ينادي (هيهات متا الذلة)..... (القصة))

٣- الاحتلال الصهيوني لفلسطين :

((كان ذلك بعد سنة ١٩٨٢ ميلادية، وستعرف شعوب جنوب العالم خصوصية هذا العام، ما رآه خورخي لويس باسترناك ، لأن نيزكا صغيرا، سقط علي مستوطنة الحِطْلَة، فقال حاخام الاشكيناز، فلاديمير جابوتنسكي: حدوا السكاكين، اقترب ظهور (صادوم العراقي) . أو ساعة احتلّت القدس، وضُمت الجولان؟ أو حين دخل الجنرال شارون بيروت ونصّب من يريد رئيساً علي لبنان؟.....

الماضي بشخصيات وأحداث مشهورة أو غير مشهورة ضمن رواياتهم ، وكيف أن هذا النوع من التناصات يساهم في تأكيد فكرة تخيلية الواقع والحقيقة ، فضلا عن انه قد يذهب أعمق حين يستجوب دور هذه التناصات ، ولكن لا بد من الإشارة الى نقطة بالغة الأهمية هنا ، وهي أن التناصات التي وظفها اللامي لا تخدم رغبته في تأكيد تخيلية كتابته على طريقة الانعكاسية الذاتية لما بعد الحداثة فحسب ، وإنما لتوضيح كيف ان هذه السرديات يمكن ان تعاد كتابتها والتلاعب بها في الحاضر ، في محاولة لاختلاس شرعية النصوص الماضية ، واستبدال الأصالة التي منحنا للما وراء سرديات في فترة ما ، وبكلمات أخرى فان التناص في نص اللامي لا يشير الى نصوص أو شخصيات أو أحداث تاريخية فحسب ، وإنما إلى هذه النصوص والأحداث والأشخاص بوصفها نقاط تقاطع مع الأدب والتاريخ والثقافة التي أنتجتها .

يهتم اللامي بالثقافة التي أنتجت الحدث الذي يكتب عنه ؛ لذلك كان الماضي حاضرا بقوة و يشير بفداحة الى احدث واقعية - او هكذا سبقت لنا - سبقت الحدث الذي خصصه بالسرد . يسوق السارد او الساردون - الماضي قطعاً من العنف والوحشية التي انعكست على النص ، إرهابا وإحساسا بالخوف وعدم الأمان بسبب عجز ما وراء السرديات، أو الأشكال السردية عن تناول عنف العالم ومواساة ضحاياه، ولا يبالغ اللامي حين يورط الشخصيات المعاصرة في أحداث الماضي او الشخصيات الماضية في أحداث الحاضر ؛ لأن ما يهدف إليه هو سرد العنف بطريقة تلفت الانتباه إلى فشل كل السرديات الكبرى ، وإلى الإحساس القلق الذي ينماز به الساردون والشخصيات ، فضلا عن الإحساس الهش والخوف بالخطر ، والأمان ، والوجود .

إن ساردي القصة الكثر وشخصوها التاريخية والمعاصرة والتخيلية يبحثون على حد سواء على مخبأ آمن يحميهم من الرعب المتفجر في العالم . لذلك يتحولون - ثم ينقلبون على - اتفاقيات السرد التقليدية الموغلة في القدم كالبينات والخطب والمقامات ؛ عليهم يصفون شرعية أو أصالة على قصص الحاضر ، ولكنهم حين يعجزون عن ذلك يتحولون الى نزع شرعية الماضي حين يقدمونه قصصا وبذلك يتساوى الماضي والحاضر ويصبح التاريخ مثل الأدب تماما " بناءات وتراكيب بشرية ، وفي الحقيقة أو هام بشرية - لازمة ، ولكنها ليست اقل وهمية على الإطلاق بسبب ذلك كله " . يتفق اللامي وساردوه هنا مع مقولة فريدريك جيمسون ، "السرد هو... العمل المركزية للعقل البشري

(القصة))

((لم تتوصلوا الي جواب حين اغتُصبت فلسطين. واحتلت القدس وببيروت وهُدِّدت القاهرة. ولم تعرفوا الحقيقة عندما كان يتحكم بمقدرات بلداننا وشعوبنا ضابط مغامر أو ملوك لا يعرف كتابة الرقم (٥٥).... القصة))

ما يريد اللامي أن يخبرنا به هو أنّ عنف الحروب قد جعل البشر أكثر وعياً وإدراكاً بانطفائهم المحتوم. فضلاً عن عدم اليقين الذي يكتنف طريقة الانطفاء وموعده. وأنّ جولات من العنف، انهار من الدماء. وموجات من الرعب حولت الحياة الى شك وبأس وقلق يعتصر الأفئدة والقلوب التي كفرت بكل السرديات أو أوشكت ولا بشارة في الأفق بان هذا العنف أو الرعب سينحسر يوماً. لكننا الملاحظتين صدى في حالة ما بعد الحادثة التي رددت أصداء تلك الكوارث التي نتجت عن وكالة عسكرية عرضت البشرية لأذى. والأرض لدمار لم يسبق لهما مثيل.

أثرت أحداث التاسع من نيسان ٢٠٠٣ على السرد الشعبي وبدا أن لكل شخص - سواء بوعي أو بغير وعي - قصته الخاصة وهي حاله جديدة تجسد ربما انحياز ما بعد الحادثة الى الذاتية الفردية بعيداً عن الرواية الرسمية التي بدأ الناس يطعنون بمصادقيتها ولربما كان عرض آراء جملة ساردين في القصة تجسيدا لهذه الحالة:

((وحتى هذا اليوم، لم تقدموا خطاباً سليماً. وصحيحاً. ومفهوماً. وبغير رطانة. يقول للمواطن العادي، وللأكاديمي، وللرجل المريض. ولعابر السبيل..... ما هي الممهدات التي سبقت سقوط ايشاننا الحبيب. وليلة سقوطه. وما بعد سقوطه.....!.....القصة))

((انتم، الأنظمة الحاكمة، أحزاب المعارضة، شعراء المناسبات، ليبراليو واشنطن، شيوعيو موسكو السابقين، أنصار الخميني، رجال حسن البنا، خلفاء عبدالناصر، تلاميذ بن باديس، من فوق سطح الرمل الي ما هو أدنى من قاعدة بئر نبط في بلدان يحكمها الإمام عبدالله بن عبداللّاتي البترولي تاري، أخفقتكم في معرفة سبب هزائمننا، وفشلنا في تحقيق نصر واحد، أو ربع نصر. أو جزء من "دايق" نصر.القصة))

الجنس الأدبي بوصفه تناصاً: المكيدة الإدراكية قلنا ان اللامي قد وظف التناصية الثقافية للعنف الذي خبرته هذه المنطقة من العالم لسنين طوال، الذي أدى أو في طريقه إلى أن يؤدي إلى الانقلاب على أو على الأقل التشكيك بكل السرديات الكبرى الذي هو لب ما بعد

الحادثة وقشرتها على حد سواء، ولكن هذه التناصات لم تنجح كلياً في عرض حالة اللا أمن والهلع المؤث في نفوس ساكني هذه المنطقة المهددة طويلاً، والمضطربة أبداً، والساكنة على شفير الهاوية. ولكن ما بعد الحادثة الأدبية لم تعد حيلة أو وسيلة لتصوير هذا القلق؛ لذا منحت كتابها المعاصرين وسيلة انتهاك الأجناس الأدبية بشكل سافر وعنيف، فضلاً عن تخريب الاتفاقيات السردية بطريقة بارعة غاية في اللطف والإتقان. وما يبرز في الواجهة من كل ذلك هو كتابة النص بوصفه الجانب الإشكالي الأكثر جوهرية من ذلك النص. يتعامل الما وراء القصص بالمجاورة المكانية بين الثنائيات: في التهكم ما هو خارج النصوص والاتفاقيات، أو في طمر الأسماء المرجعية والسرديات، أو في النقد الذاتي المرجعية. تكشف هذه الصيغ الصريحة ضمناً الطبيعة الخاصة جداً للغة - التي تتكون منها كل النصوص - لتكون مرجعية، ونظاماً من الإشارات المتجاورة. وبهذه الطريقة فإن ما وراء القص يشكل ثنائية أخرى: مستويات صريحة وضمنية للمعاني. من الطبيعي أن ننظر إلى الثنائيات أو حتى الثلاثيات وتساءل بإحباط "حسناً، ولكن ما هو الحقيقي أو الصحيح؟" وفر التجريب الشكلي للقاص حرية في توظيف أي نوع أدبي مرغوب فيه. وأصبحت الأنواع السردية التقليدية الراسخة مثل رواية التحقيق، والأوديسيا الملحمية، ورحلة الخيال العلمي، والحكايات بدائية الطراز، والأسطورة، والحكايات الخرافية، زادا لكتاب ما وراء القص. والملاحظ هنا ان اللامي قد ركز في تناصاته الاجناسية وانتهاكاته للأنواع الأدبية وخصوصاً تلك التي وظفها الأدب العربي التقليدي مثل المقامة والخطابة وسواها. ولم يوفر لمحة من الماضي تناسب سياق قصته إلا ووظفها ساخراً متهمكاً ابتداءً من أسماء شخصياته المبتكرة وانتهاءً بالأغاني والأهازيج الشعبية الموغلة في القدم أو المعاصرة فهناك إشارة إلى معركة هرمجدون، بل وصفها ساخراً كما جاءت في كتب التراث وإشارات الى أحداث القرن الأول الميلادي، وحديث الفرقة الناجية، والصراعات الداخلية العربية والصراعات الكونية، مثل جرائم الإبادة الجماعية والتطهير العرقي الذي قام به المستعمرون البيض في أمريكا و...الخ

يلمح اللامي بهذه الطريقة الى إشكالية توظيف الجنس الأدبي محل السرديات الكبرى التي أوشكت على الانهيار ان لم تكن انهارت بالفعل. فبالنسبة للسارد (جمعة اللامي) أو سارديه الذين خلقهم في نصه، يوظف الجنس الأدبي



نيتشه

الشخصية عن الوجود وان يصل الى تسوية مع إنطفاءاته المحتملة بعيدا عن عزاء القصص الكبرى او عن الغلق " النهايات السعيدة " التي كان يمنحها الجنس الأدبي بوفرة طاغية . لجأ الناس الى التاريخ والى القصص الكبرى ولم يوفروا حدثا او أسطورة ماضية يقيسون عليها حاضريهم إلا واستغلوها لفهم ما حدث وما سيحدث ولكنهم سرعان ما اكتشفوا ان التاريخ فبركات لا تختلف كثيرا عن قصصهم التي يحكونها لذلك يقول لنا اللامي :

تلك هي الكتابة...! ربما لنستنتج بدورنا أن ذلك هو التاريخ وعليه فان أي حكاية كاملة ونهائية هي " خرافة " . ومن هنا جاء حشو الخرافات وحكايات الجن ضمن نسيج النص ليقول اللامي ان لا فرق يذكر وأن الالتباسات المتواصلة والمتعمدة في الشخصية والحبكة تخدم هدف اللامي الما وراء قصي عن طريق إثارة مزيد من الشكوك حول شرعية أي نص من شأنه أن يجروا على أن يبدو قاطعا و حاسما . ومختزلا .

((وكنت أنزلق تحت العصر، كما ينزلق القارب الذهبي (حين يتوجه الي دير براتنا. عند أقدام مقابر قريش. قرب دار السلام) فوق سطح مياه تلك البطائح المسكونة بالجن والعنّافيش، والبريرة أهل الدندرة. والصيادين من السّواعد الغريزة والمطيرة، والمعدان، والمجارية من السادة البُخات، وطيور أم سكة والخضيري، والعزير (عليه السلام). وشيخ

بوصفه وسيلة لتعويض السرديات التي جرى تقويضها بعد ان حكمت العالم لقرون والفيات . إلا أن تطبيق الجنس الأدبي نفسه متواطئ في عنف ما ضد السارد والقارئ على حد سواء . فالجنس الأدبي يضع توقعات وتطلعات لا يمكن للنص ان يحتفظ بها وهو يواصل تقدمهم يتسبب بصدمة للسارد أولا فتنكشف لا مصداقيته التي ينعكس صداها على القارئ . يبدأ اللامي نصه بوصفه سارد قصته في الحلم

((... ذات عصر . من نهار سحيق. دخلت في النوم . ورأيت كأنني أمسكت بقلم الرصاص وأخذت اكتب : من عتمة الفجر الي عتمة الغروب . في السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر. كان ثمة فهد يرى بعض الألواح الخشبية..... القصة)) ويحدد زمن كتابته بالقرن الثاني عشر . وهو لا يذكر أن كان ميلاديا أو هجريا . فيتهدى القاري او المسرود له لأحداث متسلسلة مترابطة ضمن هذه الحقبة الزمنية المحددة على طريقة كتابة التاريخ لينتهي به الأمر مضطربا مشوشا بعنف فلا الأحداث مرتبة زمانيا ولا هي ذات صلة او مترابطة في ظاهرها أنها حشو قصص وأحداث ورموز وشخص وممدن وعوالم حقيقية وتخيلية على مدى ثلاث صفحات او أكثر . تنتشل القارئ والسارد من فوضى عوالمه لتدخله الى فوضى عوالم أخرى .

ترى ان لم تكن هذه تقائه ما بعد حداثة بامتياز وبراعة فماذا عساها ان تكون ؟ .

يتوقع القارئ قصة فإذا به بسرد بلا أبطال او أحداث او حبكة او استنتاجات تقود الى خاتمة وبدلا من ذلك تصبح الخاتمة او الغلق إشكالية أخرى فيقع القارئ بين حيرة سقوط القصص الكبرى من جهة وإشكالية الغلق في الجنس الأدبي الذي أريد له ان يحل محل تلك السرديات الآخذة في الأفول. ولذلك خديدا يلجأ ساردو القصة الى إطارات وأجناس أدبية أخرى (المقامات :مقامة رقم ٥٦ أو المقابسة الاحيقارية او البيان السياسي) ليحكي قصتهم في محاولة للوصول الى الغلق والخاتمة التي ينشدون فهل يصلون ؟. ربما تجيبنا القصة على هذا السؤال حين يضطر اللامي ومجموعه سارديه الى إضافة هوامش وشروحات ومرجعيات ومقابسات تحيل الى هوامش وشروحات ومرجعيات ومقابسات أخر. وهكذا دواليك لنصل الى الحقيقة الصادمة بان استبدال ما وراء السرديات ليس هينا على الإطلاق . يساعدنا اللامي في تقديم البديل ويستنجد بأدبيات ما بعد الحداثة وفلسفتها عن الفردية الذاتية التي سبق ان اشرنا إليها . على كل إنسان ان يسرد حقيقته

الجن: حَفِظْ (أَيَّدَهُ اللهُ بِكَلِمَاتٍ مِنْهُ، لِيَرَى)، الذي سيراه صاحبي (١)، بنصفه العلوي الادمي، ونصفه السفلي الذي مثل ما يلي الرقبة من خنزير بري، فكان له ما أراد في كتابه الذي حمل عنوان: أَلَيْشَنْ. القصة)).

بل انه قادر - من خلال توظيف اللغة - على خلق عالم منفصل «heterocosmos» هو اليشن بشخوص (اليشنيون) وأحداث تخيلية بل وتاريخ خاص مواز للواقع يلامسه حيناً ويهجره أحياناً . نحن نفهم عالم اللامي المغاير المنفصل كما نفهم عالمنا بفضل مسارات الوصول

الخاصة التي يبثها هنا وهناك ضمن النص . فكرة التناص التي وظفها اللامي مع أعماله السابقة ليبني هذه القصة الفاعلة بخصوصية في هذه النبوءة الما وراء قصة . هذا الاعتماد على أجزاء من النصوص السابقة هو إذعان متعال لعالم القاص التخيلي إذ أنها تقترح على القارئ أن حياة الخيال تستحق الاهتمام لأنها كلية الوجود مثلما هو الحال في الحياة الأخرى ، كما أنها غير مكتملة مثلها تماماً في الوقت نفسه .



رؤية التاريخ في الرواية المغاربية الحديثة مقاربة تطبيقية في التناس

د . فتحي بوخالفة
جامعة المسيلة

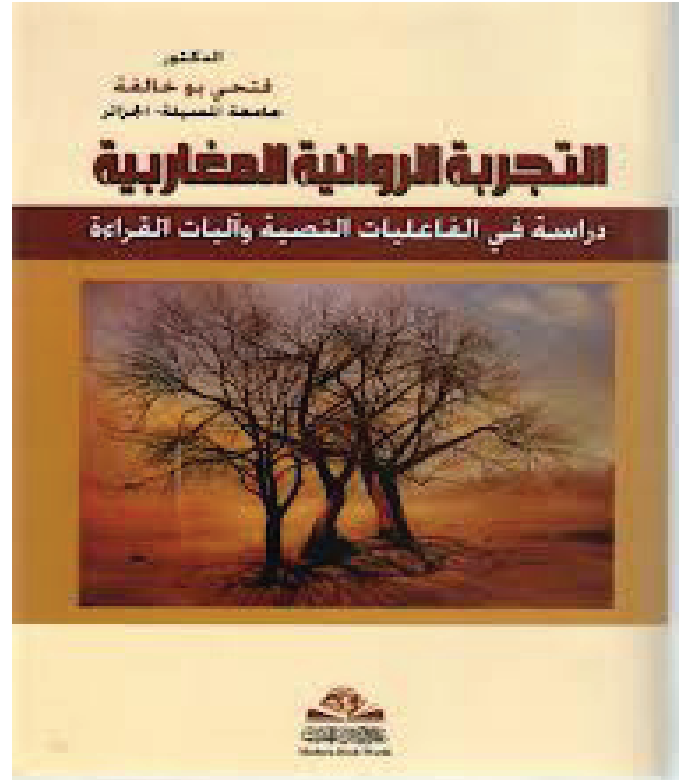
تأسيس نظري :

تحدد الظاهرة الأدبية ضمن منظومة سياقات متعددة، مما يؤكد الاهتمام المتواصل بعملية إنشاء النص الأدبي في حركيتها الفنية المحددة بالتطورات التاريخية وبمجملة الأطر العامة والخاصة التي تصوغ انطباعات الفنانين وتبرز مواقفهم من الحياة الواقعية ليدعوا منها آدابهم، لذلك فإن التعرف على حركية الإبداع الأصلية، يبدأ بالبحث في البواعث المنشئة للإبداع سواء كانت هذه البواعث موضوعية أم ذاتية ورصد عملية تنامي الأفكار وابتكار الصور وتفاعلها فيما بينها لتجسيد النص الأدبي . تصنف النصوص الأدبية ضمن دائرة الإنتاج الفكري، وإن البحث في الأنماط

المحددة لهذا الإنتاج يعني محاولة اكتشاف الأساليب المتميزة التي يبني عليها تصور النص لجملة السياقات الخارجة عنه، سواء كانت هذه السياقات تاريخية، أم اجتماعية، أم نفسية، أم فكرية.... وإذا كان النص قادرا على استيعاب خارجياته، فإن مقدرته تلك لا تتحدد إلا بالأساليب الفنية، التي من شأنها جعل النص فضاء لتلاحم مرجعيات أخرى، لا تعدو أن تكون بعد ذلك مكونا بنيويا للبنية الشمولية، وهذا ما يجعل التفكير في تحليل إمكانات حضور النصوص التاريخية أو الأحداث في حد ذاتها عاملا يفتح أفقا جديدا للقراءة والاستنتاج.

الإدراك المعرفية ولذا لا بد من دراسة تلك العناصر في مستوياتها الاجتماعية، التاريخية، و المعرفية، والنفسية، والفيزيولوجية (المختلفة و المترابطة في الوقت نفسه". (١) وانه لا يمكن إنكار الجهود المبذولة اليوم في دراسة خصائص تشكل الفكر وفهم تطوراتها، وكيفية الوعي بالواقع من منطلق الفكر التجريدي، وعليه فإن شروط المعرفة الموضوعية تقضي بالتوسع في دراسة التفكير الفني الذي يجعل المبدع يتميز بفرادته، و دراسة علاقات ذلك التفكير بالظروف الاجتماعية والتاريخية.

تمثل شخصية الفنان المنبع المتفرد للإبداع وهي بذلك لا تخيد عن كون طبيعتها وحدة "ديناميكية" تدخل في تفاعل إيجابي مع عوامل بيئية بأبعادها الاجتماعية والتاريخية، إن النمط الفكري المحدد لشخصية المبدع لا مناص له من استيعاب الخلفيات الاجتماعية و التاريخية التي تحدد نسق الإبداع الفني. إنها شخصية تشتمل جزئياتها المتفرعة لتؤكد كليتها المتفاعلة، محددة نمط تفكيرها و انفعالها وأحاسيسها من الواقع الخارجي بمناقضاته الاجتماعية و التاريخية، وفي هذه الحال أمكننا التأكيد بأن " عملية الإبداع الفني تكمن في- نظرنا ومن مواقفنا - في أن الفنان يعاني انفعالا أو توترا إزاء أحداث أو وقائع أو ظواهر اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو مشاهد جمالية أو أعمال فنية أو كتابات أو أقوال تدور حول تلك الأحداث، أو الوقائع أو الظواهر أو المشاهد أو أعمال تثير نفسه وتوتر وجدانه، تكون هي السبب أو العلة في دفعه إلى الإبداع الفني وفقا لإطاره الذي اكتسب مضمونه من قبل". (٢) مع التأكيد على المفارقة النوعية بين توتر الفنان وانفعاله، وتوتر وانفعال الشخص العادي وهذا بحسب درجة الوعي والنضج عند كليهما، فإذا كان توتر وانفعال الفنان يقودانه إلى الإبداع، فانه عند الإنسان العادي يمر دون إبداع ما، ويبقى السبب في وجود الإطار القوي أو عدم وجوده بصورة ضئيلة. وإذا كانت الكتابة تعني التموضع داخل فضاء خطي، فإن ذلك التموضع لا يلبث أن يتخلى عن طبيعته الأصلية كونه ينغلق ضمن فضاء محدد، إنما الكتابة في هذه الحال تعني قراءة الذات و النظر إليها بتمعن وفهم خصوصياتها التي تنطوي عليها، والكتابة عندما تتخذ سمة الإبداع، فإنها تتطلع بدور أساسي، تتمثل في استماع إلى صوت الذات الصامت الذي يصاحب تصورات واقعية بعينها، لذلك وجب أن تكون الكتابة في أبعادها وتشكلاتها مطابقة



ومن المسائل المطروحة اليوم، مسألة تحديد نظام الإبداع وجعله يرقى إلى مستوى المعايير الفنية والجمالية، مع أن الاعتقاد السائد هو استحالة الوصول بالإبداع إلى نمط من القوانين والشروط الموضوعية التي تحدد نسقه، بحكم التفاوت في درجات الوعي بين الأنماط الفكرية والتخيلية للفنان، والمستوى العلمي للباحث في العلوم التجريبية مثلا، وبتطور المناهج النقدية ووصولها إلى درجة هامة من الموضوعية في سرد المعطيات ووضع النتائج وصياغة المواقف أمكننا الحديث عن دخول الأعمال الأدبية الإبداعية حيز النظرية المعرفية، فصار الحديث جاريا عن فكرة النص و المؤلف والقارئ و البنية... إلى غير ذلك من المصطلحات الأدبية الأخرى، ومن المعلوم أن الفنان قد لا يعي لحظة الإبداع جملة من القوانين و الشروط المعقدة إلا أن الوعي بها أو معرفتها يساعد على تقدم الفن، من غير أن تكون لنتائج النظريات العلمية تأثيرا على الوعي المبدع بشكل سلبي في متغيراتها الطارئة، إنما لزاما عليها أن تغني وعيه وخياله وعواطفه بالتنوع النفسي والجمالي لفنه، إن تطور الفكر وارتقاء شروط عمله، سواء كانت تحليلية أم تصورية، مشروط اجتماعيا وحيويا وقد كدس العلم مادة غزيرة تؤكد هذه العلاقة الشرطية في تطور فردي، وهي تظهر في التطور التاريخي أيضا في أعلى مستويات



الروائي الجزائري رشيد بو جدره

للتصوير الفني للواقع المكتوب عنه الذي تتجسد صورته المماثلة لا شعوريا. وهي الصورة التي تخلق آلية الإبداع بوضع العلاقات الدالة الناجمة عن خصوصية الشكل المكتوب. وفي هذه الحال نجدنا أمام مفهومين شاملين للفضاء. يتعلق المفهوم الأول بمفهوم "الفضاء النصي" الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي. بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي وهو فضاء لا يستدعي مشاركة ولا موقعا محددا لجسد المتلقي. لأن هذا الأخير يكون ملغي في هذه الحالة.

المفهوم الثاني هو مفهوم "الفضاء الصوري" الذي يستدعي مرجعية في موقع المتلقي. ومشاركة تؤثر عليها مدة التلقي البطيئة التي تعرض المسح البصري السريع من أجل امتلاك الشكل لا امتلاك العلاقات (٣) إن من أكبر المسائل النقدية التي تثار في أيامنا هذه. مسألة علاقة النص بالمتلقي. فبعد المفارقة النوعية التي أرسيتها البنيوية بمختلف اتجاهاتها. بشأن وظيفة النقد الأدبي. إذ كانت وظائف هذا الأخير مقتصرة على وظائف تقليدية معروفة. تضطلع بالتقويم. والشرح والانتقاء. فإن هذه الوظائف اليوم صارت تمثل مرحلة سابقة من مراحل النقد. إذ غلبت الأبعاد المعرفية على الدراسات الأدبية. فصارت النماذج المبتكرة في مجال العلوم الإنسانية تجد في النقد الأدبي موقعا يستلهم منها طرقها وإمكاناتها في القراءة والتحليل. فصار مجال الرؤية المتغيرة مسلمة بديهية من مسلمات الدراسات الأدبية الحديثة.

إن حالات تلقي النص الأدبي كما عودنا النقد الغربي من خلال دراساته المتقدمة منحصرة في حالتين تقليديتين هما : حالة الإقناع وحالة الانفعال. فإذا كانت الحالة الأولى تختص بالتوصيل العقلي. واعتبار حالة الوجود

التي عليها النص حالة منطقية تحدد علاقات الارتباط الداخلية بينه وبين القارئ بمنطق التعبير وتكريس المعنى في ذهنية المتلقي بهدف الإقناع. فإن الحالة الثانية تختص بمجال عاطفي مميز الذي يأخذ من الحس المباشر مرتكزا له. فينشئ انفعالا تلقائيا لدى القارئ ويعتبر اللغة استعمالا خاصا ذات كينونة نحوية إنشائية. وهذا ما يفسر وجود الأشعار الغنائية.

وبحكم مواجهة القارئ لمعادلات نصوية مختلفة فإن الأمر يقتضي إعادة تصنيف حالات التلقي وهذا ما يذهب إليه عبد الله محمد الغدامي. في إضافته للحالة الثالثة. وهي حالة الانفعال العقلي. إذ يقول عنها: "إنها حالة انفعال وهذا يضمن للنص شروط وجوده الجمالي ولكنه ليس انفعالا عاطفيا. وإنما هو انفعال عقلي" أي أن العقل يسعى لكي يستعير من العاطفة إحدى صفاتها وهي "الانفعال" إنه نوع من الخلق بين الوظائف العضوية للإنسان. فكما قامت الرمزية على تراسل الحواس فإن الشعر - هنا - يقوم على تراسل الوظائف. إنه نوع من تدجين العقل وترويضه ليكون "إنسانيا" أو هو ترقية للعاطفة وترقيع لها لتكون انتظامية ومهذبة. ومهما كان أمره فهو ليس سوى استجابة قرائية لمتطلبات النص الجديد". (٤) إن حضور التاريخ في صميم النص الروائي. واعتباره مرجعية جمالية تمنح النصوص الإبداعية تسجيلا بنيويا جديدا. ينبع من تقدير المادة التاريخية في حد ذاتها والقدرة على الإحساس بها. وتضمن هذا الإحساس الذي يعد مزية من المزايا الإنسانية. وهذا ما يثبت التفاوت الواضح بين المؤرخين والأدباء أنفسهم وتميزهم عن سائر الأفراد. ويؤكد التباين بين الأمم والجماعات. ومزية الإحساس الدقيق بالتاريخ يستدعي وعيا موضوعيا. بطبيعة الصيرورة التاريخية. فالعالم ليس شيئا ثابتا لا يتغير ينبثق من يد غيبية خلقا سويا لا يكتنفه النقص. بل ينبغي النظر إلى تلك الأحداث لا على أساس اهتزازات سطحية تقع بين الفينة والأخرى. وفق نظام ثابت مستقر. إنما اعتبارها كنتائج لأسباب موضوعية ناجمة عن علاقات الصراع. وتباين البنى الاجتماعية فيما بينها. ولذلك لا ينبغي اعتبار الثابت هو الشيء الهام الحافل بالقيم. إنما ينبغي الوعي بطبيعة هذا الثابت واعتباره متغيرا من متغيرات الطبيعة التي سبقتة. غير أن الخلاف الواضح بين العلماء. "في تمثل الإحساس بالتاريخ عند أمة وأخرى. لن يطمس حقيقة هامة. وهي أن ذلك الحس التاريخي هو الأب المنجب للسير يوم كانت السير جزءا من التاريخ. ويوم كانت حياة



الروائي المغربي الطاهر بن جلون

١- وظيفة الإخبار :

يرتبط التاريخ عادة بسرد الأخبار، وتدوين الوقائع ورواياتها بعد ذلك، ولهذا فالمسألة تقوم أساساً على الرؤية الوجودية للكتابة ومقدار حاجة الوجود إلى التدوين وفي هذه الحال نكون إزاء أخبار مجردة لا نعلم صدقها من كذبها، إضافة إلى ذلك فإن معرفة الكتابة وتدوين الأخبار ترتبط بكيفية قيام الكون طبقاً للمورث الأسطوري، الذي رسخته عقلية الإنسان البدائية والمورث الديني المستقى من الكتب السماوية لا سيما القرآن الكريم، إضافة إلى الحديث النبوي الشريف الذي يعد بياناً له، وغالباً ما كانت مسألة الكتابة في علاقتها بالوجود لا سيما المسلمات المتعلقة بخلق القلم واللوح تؤخذ من المورث الديني الإسلامي . ورد ذكر القلم في القرآن الكريم بصيغ عديدة كصيغة الأفراد و الجمع، والقسم، أما صيغة الأفراد فنجدها مرتين في سورتي القلم والعلق، وصيغة الجمع نجدها في سورتي لقمان وآل عمران وصيغة القسم توجد في سورة القلم، وتجدر الملاحظة هنا إلى أن الله ربط العلم بالقلم في سورة العلق، عندما قال : اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم".

وورد ذكر اللوح بمعنى الشيء الذي كتب عليه القرآن الكريم في سورة البروج وبمعنى ألواح الكتاب المقدس للعهد القديم (التوراة) في سورة الأعراف، كما ورد بأسلوب يحمل معنى منفعياً يقصد به الخشب الذي يستعمل في بناء السفينة في سورة القمر (٧) وإن كان ارتباط القلم بالعلم واقتترانه به في القرآن الكريم يعكس دوره الوجودي المنوط به، فإنه حسب تأكيد الزمخشري في كتاب الكشف

الفرد تمثل جانباً هاماً من تصور الناس للتاريخ، وإيمانهم بأن الفرد هو الذي يكيف الأحداث ويرسم الخطط، ويقوم بالتفكير والتنفيذ، وتتضاءل إلى جانبه - أعني جانب الفرد العظيم - كل حقيقة أرضية أخرى" (٥) نسعى في هذا الصدد إلى دراسة علاقة التاريخ بالنص الروائي المغربي، من خلال مجموعة من النماذج، واعتبار التاريخ مرجعية من مرجعيات النص، وسياقاً من السياقات الإبداعية . إن التقاطع الذي يحدث في النصوص الروائية، من خلال دخول نص خارجي ضمن النص الأصلي، يعود إلى طبيعة النص في حد ذاته باعتباره نسيجاً لغوياً تجتمع في ثناياه نصوص أخرى متغيرة المستويات متعددة الأشكال، بين نصوص ثقافية سابقة ونصوص ثقافية راهنة، وإن استدعاء الخطاب التاريخي لإنشاء خطاب الرواية الراهن، يجعل من التاريخ نسيجاً طريفاً مكوناً في المتن الروائي وإننا نحاول من خلال النماذج المختارة، تحديد طبيعة التقاطع بين النص الروائي والنص التاريخي، ومعرفة طبيعة المادة التاريخية المستعملة، وتحديد علاقات هذا الاستعمال بالواقع الراهن وتجدر الإشارة إلى أن الروايات المختارة ليست روايات تاريخية بأتم معنى الكلمة، إنما هي روايات تستلهم التاريخ للتعبير عن وقائع را هنة معينة، أو لتشبيد متن روائي مميز أو بغرض تقديم طريقة جديدة لكتابة التاريخ روائياً، لذلك حق لنا اعتبارها منطقة وسطى بين التاريخ و الأدب، يؤلف بينهما أن كلا منهما خطاب سردي، إلا أن التاريخ خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكم في تنابع الوقائع، في حين أن الأدب والرواية على وجه الخصوص خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية(٦). واقتصرنا في ذلك على جملة آثار روائية مغربية هي : ألف وعام من الحنين لرشيد بوجدر، نوار اللوز لواسيني الأعرج، صلاة الغائب للطاهر بن جلون، وإذا نعالج السياق التاريخي كمرجعية نصية، نفهم أن استلهام الماضي بقربه أم ببعده نابع من حاجة الكاتب إلى قناع يختفي وراءه، ليجعل من رؤيته تكتسي طابع الموضوعية المستمد من أحداث التاريخ، لذلك يتمكن من إنتاج مادة تعبيرية حرة، وتؤدي العودة إلى التاريخ دور المرآة، حين يسقط المبدع معطيات الماضي ليقرأ وقائع الحاضر، فيفهم أبعادها الإنسانية، ويحدد المبدع قراءاته الموضوعية للماضي في ضوء الحاضر الذي يخلع مشاهد همومه في ضوء الماضي .

التاريخ و البنية السردية :



الكتابة ومنذ ابتداء الزمان إلى منتهاه ، وهو إنما تدافع حروف القلم على اللوح المحفوظ " (١٢) تبني وظيفة الخبر في علاقاتها بالمادة التاريخية على معيار الصحة والخطأ. إن كانت المادة التاريخية مادة مؤرخة بشكل مجرد. أما في حال استيعاب النص الروائي للسياق التاريخي فإنه ينبغي التأكيد على أن تصوير التاريخ مسألة نسبية إلى حد بعيد ما لم تتحدد

عملية التصوير في علاقاتها بالواقع الحالي (الحاضر). وتكتسب هذه العلاقة قيمتها الفنية في جعل القارئ يعيش التاريخ بمفهوم جديد يفي بالمقتضيات الراهنة . وفي إعطاء البعد الموضوعي للقوى الاجتماعية والتاريخية والإنسانية التي صاغت عبر مسار طويل من التطور التدريجي الحياة الراهنة.

وبذلك نكون أمام التسليم النسبي بمقولة الأمانة التاريخية في النص الروائي ذات الصلة الوطيدة بوظيفة الخبر. إذ السياق الروائي وهو يستوعب عناصر التاريخ فإنه يمنح العملية الفنية دورها الحقيقي المنوط بها. فضلا عن الشروط الموضوعية لوظيفة الخبر التقليدية، التي تخضع للقواعد ذاتها للأمانة التاريخية. نستطيع معالجة وظيفة الإخبار في السياق الروائي، تبعا لحضور المادة التاريخية في ثنايا الخطاب وإن كنا في هذه الحال لسنا بصدد معالجة روايات تاريخية بصريح العبارة كما أسلفنا الذكر. فإننا نسعى إلى تتبع نماذج محددة من مواطن أخرى لحضور المادة التاريخية لمقاربة وظيفة الإخبار.

إن الخاصية الأولية لرواية " ألف وعام من الحنين " لرشيد

جاء " تعظيما له لما في خلقه وتسويته من الدلالة على الحكمة العظيمة " (٨)

وقد ارتبط اللوح في غالبية معناه، بتسجيل مقادير الخلائق وتدوين أعمالهم قبل خلق السماوات والأرض وقد وجدت هذه المسألة اهتماما كبيرا من لدن المؤرخين و المحدثين خاصة عندما ارتبطت بمرويات الإسراء والمعراج وما شاهده الرسول صلى الله عليه وسلم. من قدر الخلائق إلى جانب هذا فهو حسب رواية الترمذي " درة بيضاء صفائحتها من الياقوت الأحمر وطوله ما بين السماء والأرض وعرضه من المشرق إلى المغرب " (٩) وتجدر الإشارة إلى أن الخبر واجه عبر مدارج الحضارة العربية الإسلامية معضلة الوضع التي غالبا ما كانت تؤدي إلى تحريف حقيقي لجوهر المعنى الذي يحمله ومهما تعددت الدوافع الموجودة لظاهرة الوضع في الأخبار فإن هذه الظاهرة تستمد وجودها تبعا لطبيعة تداول الخبر المتنقل من راو إلى راو آخر. فيتعرض إلى زيادة أو نقصان، فيؤدي إلى حدوث خلل في المعنى الدلالي الأصيل.

وتبعا للأهمية المثلى لعملية العقل فإننا نلمس العديد من الأحاديث الصحيحة الواردة على لسان الرسول صلى الله عليه وسلم تحذر من وضع الأحاديث على لسانه. إضافة إلى حرص القرآن الكريم على أهمية التثبت من الخبر لقوله تعالى: " يا أيها الذين آمنوا إذا جاءكم فاسق بنبأ فتبينوا أن تصيبوا قوما بجهالة فتصبحوا على ما فعلتم نادمين

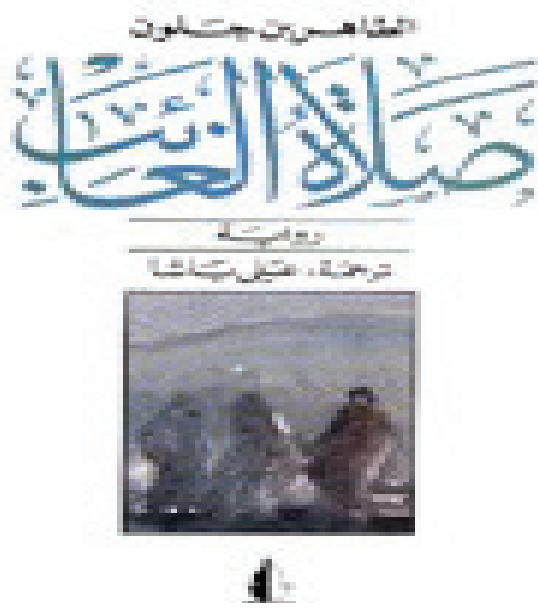
(١٠) كما نشأت نظرية الإنسان في الثقافة العربية الإسلامية لحماية الأحاديث النبوية من الوضع والأخبار المروية. كذلك إن الاستناد إلى الموروث الديني في تحديد الرؤية الكتابية للوجود لا تخرج عن نطاق القلم واللوح المحفوظ. وما يرتبط بهذا الأخير أن الله. " كتب نسخة العالم من أوله إلى آخره في اللوح المحفوظ ثم أخرجه إلى الوجود وفق تلك

النسخة . والعالم الذي خرج إلى الوجود بصورته تتأدى منه الصورة الأخرى إلى الحس والخيال فإن من ينظر إلى السماء والأرض ثم يغض بصره يرى صورة السماء والأرض في خياله حتى كأنه ينظر إليهما... (١١)

وعليه فإن هذه الرؤية تمثل صيغ عرفانية تستند على ما ورد في القرآن والحديث من ناحية تأويلية تعتمد على الباطنية وما تخيل عليه الإشارات الموجزة. وهذا يدفعنا إلى القول : إن الوجود وفق الرؤية الدينية المطروحة و الصادرة عما ورد في القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة بشأن القلم واللوح المحفوظ. تؤكد الفعالية المستمرة التي هي من إنتاج الخطاب بحكم " أن الكون وموجوداته يعيشان في سراب

الحركات الاستعمارية، وما تبع هذه الحركات من ظروف جديدة مناقضة.

تحيل وظيفة الإخبار إلى طرح سؤال جوهري يتعلق بطبيعة اكتشاف طريق الهند من لدن البرتغاليين، وبواسطة أحمد بن ماجد بالذات!... يعرفنا التاريخ المدون بأن الريان العربي "شهاب الدين أحمد بن ماجد"، من أهم الريانة العرب الذين وضعوا المخطوطات الجغرافية الفلكية والملاحية أهمها كتاب "الفوائد" (١٤)، ومثل هذه المخطوطات تعد من أقدم الوثائق الجديدة التي كتبت عن الملاحة في البحار الجنوبية بين الساحل الشرقي لإفريقيا وبلاد الصين، ومثل هذه



المخطوطات الأثر البالغ في العلوم البحرية، وتلقي الضوء على جانب من جوانب تقدم الحضارة العربية الإسلامية في العلوم البحرية والملاحية ومدى تأثير البرتغاليين بتلك العلوم العربية. "ولا ترجع شهرة بن ماجد إلى كونه ملاحا قديرا فحسب، لا يزال أهل عدن يقرئون له الفأخة كل يوم، ولا إلى مؤلفاته الغزيرة في علوم البحار والملاحة والتي لم تكشف إلا في القرن العشرين. وإنما اكتسب هذا الملاح فضلا عن ذلك شهرة دولية حين ثبت أنه هو نفس الريان الذي قاد سفينة "فاسكو دي جاما البرتغالي" من ساحل إفريقيا وهو الموضوع الذي استحق اهتماما كبيرا "الشرقي إلى الهند لأول مرة في عام (١٥) ١٤٩٨، من لدن المؤرخين والمحققين في وقتنا الحالي.

فوظيفة الإخبار هنا تحيل إلى ريادة حضارية تميزت بها الأمة العربية، في فترة من فترات تاريخها الطويل، وعليه فإن كان السياق يدفعنا إلى الإقرار بهذه الريادة، فذلك

بوجردة"، أنها رواية بأبعاد عجائبية موهلة في الإغراب فضلا عن كونها رواية تجعل الخيال ملتحما مع الواقع التحاما يصعب تفريق أحدهما عن الآخر، ويتجسد التاريخ بمظاهر تحمل أبعاد علائقية بالحاضر، من خلال استثمار معطيات التاريخ الإسلامي، وإسقاطها على الحاضر فنتمكن من فهم الراهن في ضوء التاريخ أو العكس. وتتأكد الطريقة المميزة في الانفتاح على التاريخ من جديد في الرواية من خلال غوص "محمد عديم اللقب" في تداعياته التي تبدو في جوهريها بوحا بما يعتمل في ثنايا الذاكرة، "فبعد تسعين سنة بالضبط من وفاة ابن خلدون، أي في الثامن والعشرين من شهر مارس ١٤٩٨، لم يفتح ابن ماجد -هذا الشعور- طريق الهند البحرية أمام الغربيين، بل بلدان التوابل والحرير والقطن والعبيد وفي وقت كان فيه أهل المنامة عاجزين عن تصديق حالة التنسل والتمزق والاستحالة إلى طرائق قددا" (١٣). وحالة الهوس التي عليها الشخصية الروائية، لا تجعل منها شخصية عبثية سلبية بصريح العبارة، إذ تكون حالة الهوس تلك إمكانية أخرى للتصريح والبوح، ويحقق التاريخ تواجده في هذه الحال متخذًا تلك الحالة وسيلة لتأليف نسيج روائي متميز. تتحدد القيمة الفنية للخبر التاريخي في تأكيد اكتشاف جغرافي جديد كان بيد العرب ثم صار بيد البرتغاليين ونوعية الاكتشاف تحمل قيمتها الإستراتيجية فيما يمكن أن تضيفه من فتح طرق أخرى للمواصلات صارت تستغل لأغراض جانبية من لدن البرتغاليين بعد ذلك.

إن الفهم الموضوعي لقيمة هذا الخبر يتأكد في اعتباره تحولا من التحولات الهامة التي عرفها تاريخ البحرية العربية، على اعتبار الانتماء الحضاري للأمة في ذلك الوقت كان لا يزال يحقق فاعليته وفق الشروط التاريخية، إذ أبرز ما يميز ذلك العهد على وجه التحديد هو سعي أوروبا الدعوب لمعرفة مختلف أصقاع العالم وكشف حناياه، الشيء الذي أنتج فيما بعد ما يسمى بالكشوفات الجغرافية وإضافة إلى الأهداف النفعية لهذه الكشوفات والعلمية في الوقت ذاته، فقد أدت حسب العديد من الباحثين في علم التاريخ إلى تفشي موجات الاستعمار في العالم العربي بشكل عام، وتبني الإحالات الدلالية للخبر التاريخي على أن طريق الهند لم يكن اكتشافا نوعيا تنفرد به أوروبا، إنما هو اكتشاف قديم جديد، قديم على أحمد بن ماجد وجديد على البرتغاليين، إضافة إلى القيمة النوعية لهذا الخبر فإن التاريخ يعرف مسارا جديدا ضمن جدلية التطورات التدريجية لبروز حوادث جديدة مرتبطة أساسا بظهور

لأن البرتغاليين أنفسهم لم يكونوا يعرفون طريق الهند، فكانوا يركبون البحر عبر مضيق جبل طارق ويلجئون في الظلمات ويمرون خلف "جبال القمر" ويصلون إلى الشرق، ويمرون عبر المضائق الجبلية في مكان كثير الأمواج، لا تستقر فيه سفنهم فتتكسر فلا ينجوا منهم إلا قليل، واستمروا على ذلك مدة زمنية وهم يهلكون هادفين بذلك إلى معرفة طريق الهند، إلا أن دلهم عليه شخص ماهر من أهل البحر يقال له "أحمد بن ماجد (١٦) إن الوظيفة الدلالية للخبر تتمثل في أن طريق الهند لن يكون بعد ذلك طريقا عاديا في البحر تمر منه القوافل التجارية لا سيما تلك المحملة بالتوابل، وهي التجارة التي سعى البرتغاليون إلى السيطرة عليها ولكنهم لم يعلنوا نيتهم باديء الأمر، إذ متابعة السياق الروائي تثبت الدلالة الموضوعية للخبر التاريخي، من حيث أن الاكتشاف ليس سوى طريق استعماري هام، "وأمضى وقتا طويلا لكي يدرك ذلك كله، غير أن القصص عن قوافل الملح، وملحمة الفلفل... ذكرته بأن السيطرة على الشعوب كانت مرهونة بطرق المواصلات (١٧) تستجيب ذهنية "محمد عديم اللقب" لعامل موضوعي يتعلق بفهم حركية التاريخ، وأن هذه الحركية لا تصنع إيجابيتها إلا بواسطة عوامل واقعية توفر لها شروط النجاح، وهنا تتحدد دلالة الخبر التاريخي من حيث كونه يقدم إمكانية جديدة للسيطرة على الشعوب تتمثل في طرق المواصلات، ولهذا فالسياق الروائي عندما يوظف خبرا تاريخيا يتعلق باكتشاف طريق الهند من لدن البرتغاليين، بواسطة الريان العربي "أحمد بن ماجد"، فإن المتلقي في هذه الحال لا يفهم من مضمون الخبر سوى اكتشاف طريق للمواصلات يسهل حركة الاستعمار، وهنا تتحدد الوظيفة الجمالية للإخبار، والتاريخ يثبت حقيقة أن "الظروف سرعان ما تغير الأحوال، ففي أواخر القرن الخامس عشر الميلادي، فوجئت مصر بنجاح الملاح البرتغالي "فاسكو دي جاما" في الالتفاف حول إفريقيا عن طريق رأس الرجاء الصالح فيما بعد والوصول إلى شواطئ الهند، وقد ترتب على هذا الكشف الجغرافي الخطير أن تحول النشاط التجاري إلى هذا الطريق الجديد بدلا من الطريق الأحمر، مما أدى إلى حرمان دولة الممالك من الأرباح التي كانت تحصلها على بضائع الشرق الأقصى المتجهة إلى جدة أو المارة عبر الأراضي المصرية إلى أوروبا"، (١٨) وهذه التحولات التي أنتجت ظروف سلبية في نظر الممالك، إذ لم تعد دولتهم تحصل أرباحا على بضائع الشرق الأقصى، التي تسلك طريق جدة، أو تعبر الأراضي المصرية إلى أوروبا

إذا ما أعتبر أن تلك الأموال تمثل مدخولا أساسيا للاقتصاد المملوكي، وعليه فإن وظيفة الإخبار تقوم بتحديد معنى آخر للخبر الوارد، يتمثل في فهم التاريخ على نسق آخر من علاقات الصراع القائم بين العرب وأوروبا آنذاك، بغرض السيطرة وكسب ملكيات أكثر، وإن كانت هذه السيطرة تحركها الظروف الاجتماعية والاقتصادية الجديدة التي عاشتها أوروبا وقتئذ، إذ المعطيات الجديدة كانت تحتم وجود حركة استعمارية، والكشوفات الجغرافية الجديدة عامل مساعد، لذلك تجسد وظيفة الإخبار ضمن السياق الروائي نفسه، أمودجا للصراع على امتداد التاريخ الإسلامي من ذلك ثورة الزنج، "المعتصم وقد عرفه التاريخ لقساوته إزاء السود ومطاردته لهم وهو الذي قضى على أول ثورة حقيقية عرفها الإسلام ثورة الزنج ولقد دامت خمس عشرة سنة، وهزت بغداد من قواعدها ما بين ٢٥٥ و ٢٧٠، حسب التقويم الإسلامي"، (١٩) ووجه التقدمية في هذه الثورة كونها قامت ضد استبداد الأتراك بشؤون الحكم واحتكارهم لموارد الدولة العباسية، وفي هذه الحال يمكننا الحديث عن علاقات الصراع وعوامل التناقض في التراث العربي الإسلامي، بحسب وظيفة الإخبار في الأمودج الأخير، والمنهج المادي التاريخي باستطاعته كشف علاقات التطور وفهم الحركة التاريخية للتراث وتحديد قيمته النسبية وعلامات حضوره في واقع الأمة العربية لترسيخ العلاقة الموضوعية المميزة للوشائج الرابطة، بين العناصر التقدمية في التراث الثقافي العربي والعناصر التقدمية في ثقافتنا القومية الراهنة، وبناء على ما سبق فإن الحل العلمي لإشكالية العلاقة بين الواقع العربي بخصوصيته الوطنية والاجتماعية والتراث السالف، والقادر على وضع المعالم الموضوعية لخصوصية تلك العلاقة، وتتوقف هذه المعالم "على توفر الوضوح العلمي لدينا بحقيقتين أولا هما، حقيقة المحتوى الثوري لحركة التحرر الوطني العربية في حاضرها وفي آفاق تطورها المستقبلية، وثانيتها، حقيقة الترابط الجوهرية بين ثورية هذا المحتوى وثورية الموقف من التراث، بمعنى ضرورة كون الموقف من التراث منطلقا من الحاضر نفسه، أي من الوجه الثوري لهذا الحاضر"، (٢٠) فوظيفة الإخبار في هذه الحال تستمد فعاليتها الفنية من الخاصية التقريرية للتاريخ، وإن ثورة الزنج قامت ضد قادة الأعاجم الأتراك، الذين استبدوا بمقاليد الدولة العباسية، سدوا على الخلفاء المصلحين مسالك الإصلاح، وأغلقوا السبل أمام من تراوده آمال الإصلاح من خلال جهاز الدولة، بعد أن سيطروا عليه السيطرة كلها واستبدوا

فاس: "لا أهمية لإثبات واقع حياتك أو نفيه فرواية كلمات تلك الحياة على حقيقتها أو على خطئها مسألة اعتقاد. إن تاريخ فاس هو أيضا تاريخ البلاد بأسرها. إنه تاريخ تكون فيه الكلمات في أهمية الدم المسفوك وفي خطورته. فقبل مولدك بكثير في الثالث من شهر أكتوبر سنة ١٩٣٧ ، اجتمع في مقام مولاي إدريس الفاسيون بأكملهم الأغنياء منهم والفقراء ، التجار والصناع. المثقفون والأميون. وقد général " نطق في ذلك اليوم بكلمتي "وطن" و"استقلال" وبعد أيام احتل الجنرال "نوقوس المدينة العتيقة. وطوق جامع القر وبين فقاومت تلك الجد ران التي سبق لها أن nougués شاهدة صو را أخرى من الإلحاد وانتهاك الحرمات" (٢٣) إن الوظيفة الإخبارية هنا. تقدم التاريخ على أساس أنه مادة مجردة تؤرخ لجزء من ماضي مدينة فاس المغربية. وبذلك نكون إ زاء نص تاريخي يتخذ الذاكرة سبيلا هاما لإثبات وجوده. وإن كان السياق الروائي في حقيقة الأمر يسعى إلى تصريف الحاضر في صورة تاريخ. وهذا الرأي يحتكم إلى رأي مكمل مفاده أن رواية " صلاة الغائب " تسعى إلى تجسيد خصوصية فنية. ترتبط بمعطيات الحدث الذي يبدأ صغيرا في مدينة فاس التاريخية ويمتد في رحلته على طول طريق شاق. لينتهي على حدود الصحراء التي تحتضن ذاكرة الشيخ المقاوم "ماء العينين" ، وكأننا حسب المثال المقدم لا نقف أمام نمط من الرواية التاريخية. بل أمام موازاة نصية يلتحم فيها الأدبي بالتاريخي. يحقق فيها الأدبي مفارقة شكلية على مستوى اللغة للنص التاريخي. والمثال الوارد فضلا عن ما سبق يسعى إلى تأكيد خصوصية الوظيفة الإخبارية من خلال إحياء عناصر الذاكرة التاريخية لتثبت الوجود الفعلي للمدينة وتأسيسها كنقطة من نقاط حركة التاريخ في تطوراتها المستمرة. وحقبة الاستعمار الفرنسي مجال من مجالات الحركة التاريخية. إن وظيفة الإخبار تتأسس كعنصر فني مساعد لاستيعاب التاريخ في النص الروائي. تبعا لنمط السياق الروائي في قابليته لاحتواء المادة التاريخية بالمقابل فإن هذه الوظيفة تحيل على دلالات فنية متعلقة بالإحالات الثقافية التي تحقق التواصل مع القارئ. الذي تناط به مهمة تقديم قراءة منتجة لمجمل المضامين التاريخية التي يحيل عليها الأفق الفني للنص الروائي.

٢- البنية السردية :

الجهة العناية إلى دراسة السرد باعتباره بنية تعبيرية. تمتد أصولها إلى أعماق الثقافة العربية الإسلامية. وعرف تطو راته بفعل آليات الاستعمال وسائر المؤثرات الخارجية التي

بشؤونه كل الاستبداد. وترجع أسباب قوة الممالك الأثر اك إلى سعي الخليفة العباسي المعتصم. إلى تكوين فرقة (الجند المغاربة) ضمن جيشه. وهي فرقة من موالي جوف مصر وجوف اليمن وجوف قيس... وفرقة الفراعنة أمن أهل فرعانة... وفرقة (الأشروسية) من أهل أشروسنة... ولكنه سعى فارتكب أعظم خطأ في الدولة في عصره آنذاك عندما أخذ يكثر من شراء الممالك الأتراك. ويقيم لهم المعسكرات ويجعل لهم القوة الكبرى والرئيسية في جيش الدولة. حتى لقد أقام لهم مدينة كاملة وجديدة هي سامراء (٢١). ويحقق السياق الروائي وفق التدخل التاريخي انزياحه النوعي في استثمار وظيفة الإخبار من حيث جعل صورة الزوج إمكانية تعبيرية ترتبط بعامل نفسي هو الفزع. ومنه الفزاعات التي كانت "مسعودة عديمة القلب" تصنها لإفزاع الطيور التي تحط بالحديقة (حديقة المنزل). ومنه أيضا استغلال تلك الصورة كوسيلة لتخويف الأطفال من لدن الأمهات. بتهديدهم بإخفاء زنجي تحت السرير (٢٢)

ومن منطلق آخر تسعى وظيفة الإخبار التاريخي فضلا عن كونها تجسد تطلعات " مجتمع المنامة " في التخلص من حاكمه "بندر شاه". فإنها لا تلبث أن تحقق حلم التغيير باستثمار عناصر التاريخ وجعله صورة مقابلة لمعطيات الواقع وظروف التناقض الاجتماعي وفي هذه الحال تتحقق الوظيفة الجمالية للإخبار من خلال جعل الراهن منطقا حيا لكتابة التاريخ لذلك أمكننا التماس الدوافع الموضوعية لثورة الزوج وتداخل نسيج المتخيل السرد مع معطيات التاريخ لرؤية الحاضر.

وتمثل الذاكرة في رواية " صلاة الغائب للطاهر بن جلون" إمكانية نوعية في جعل وظيفة الإخبار تنحو منحى تعبيريا آخر. يتحدد في رواية تاريخ مدينة فاس المغربية إذ تؤكد على حلقة من حلقات مقاومة المستعمر. والخبر التاريخي في هذه الحال يسعى إلى تأكيد علاقة التواصل مع الذاكرة العربية التي تجد حتمية في الوقوف على عتبات الماضي واستذكار ما فات. وهذا يجعل من التاريخ وسيلة نوعية تمنح المتخيل السرد إمكانات تعبيرية جديدة في تجسيد الماضي في الذهنية البشرية عبر تحولاته وتغييراته المستمرة. وعليه فإن رواية أخبار مدينة فاس في العهد الاستعماري تثبت ماهية التاريخ من حيث كونها ليست مادة في صورة موجودات. إنما هي متغيرات في الذهنية البشرية تعكس تطو رات الواقع. ويتأكد الخبر التاريخي على لسان "الجدة" وهي ت روي جانبا حيا من أخبار مدينة



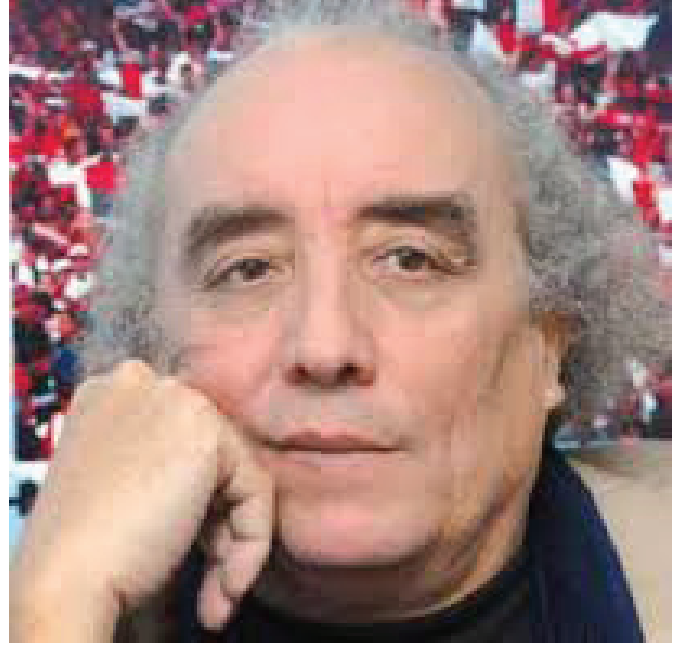
داخل البنية الاجتماعية الواحدة، إذ نستطيع ببساطة تمييز التفاوت الطبقي بين "صالح والسبايبي". وإن هذا النسق المتباين في المنازل والمراتب الاجتماعية، لم يكن إلا تكريسا على أقل تقدير لتوجهات طبقة معينة داخل النظام الاجتماعي، تسعى إلى الامتلاك واستغلال قوى العامة. وتمتد في النموذج الأصوات مجتمعة في صوت الراوي العليم بأخبار السيرة الهلالية، إذ يسعى إلى ربط الأخبار بواقعه ولن يكون هذا الروي -حسب النموذج- سوى الشخصية الروائية الفعالة في المتن الروائي العلمية هي الأخرى بوضعها الاجتماعي فنلجأ إلى المونولوج (الحديث النفسي). للإفصاح عما يعتل في ذاتها وهذا التعدد في الأصوات يحدد للشخصية الروائية فعلين سرديين هما :

- الأول : وصف وضع اجتماعي معين، تنتمي إليه الشخصية.

- الثاني : ربط معطيات الوضع الاجتماعي بالتاريخ السيري لبني هلال، لفهم معطيات الواقع.

ويمثل السبايبي نموذج الشخصية، التي تقوم بتهريب البضائع عبر الحدود بالتواطؤ مع المسؤولين، ومع ذلك تبقى شخصية طليقة تستغل قوى المجهورين اجتماعيا بينما صالح يسجن لأنه قام بعملية تهريب بسيطة نتيجة الفاقة و الجوع عندما ضبطه "النمس" متلبسا في آخر مرة التي تمثل نموذجا لمرات متعددة. ووجه المقابلة هنا بين الأدبي و التاريخي أن كليهما يمثل سلطة فوقية سواء في شخصيات التغريبة (أبو زيد، دياب، الأمير حسن)، أو

صاغت أنظمتها وحددت بنائه، ثم كانت الدراسات التي عنيت " بسرديته "، بغرض استنباط خواصه الشعرية وفهم أبنيتها الداخلية، لذلك فالمنهج السردى يعنى في غالبته بكيفية عمل مكونات السرد ضمن البنية السردية الواحدة وتشكلاتها سرديا، الذي يعد الأصل الكبير الذي، "Poetics" وبغض النظر عن التعريف "بالشعرية وتعني على وجه الخصوص بدراسة النظم الداخلية لأجناس، "Noratology" يضم "السردية الأدبية وكيفية تحكمها، والقواعد التي تبنى عليها الأبنية ونمو خصائصها وسماتها، وأسلوبها في ذلك الاستقراء و التجريب المستمر، فإن السردية تبحث في بنية الخطاب" ولما كانت بنية الخطاب السردى نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد، أن السردية، هي العلم الذي يعنى بمظهر الخطاب السردى، أسلوبا وبناء ودلالة". (٢٤) وجازوا لما سبق نسعى إلى دراسة خصوصية البنية السردية للخطاب الروائي الذي يحقق منظورا علائقيا مع السياق التاريخي، وتحديد المتغيرات التي يمكن أن تطرأ على البنية السردية عندما ينتظمها التاريخ، معتمدين في ذلك على نماذج من رواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج". تبنى الرواية على فصول متعاقبة بعض هذه الفصول يحمل عنوانا جزئيا مثل "ناس البراريك" "احتفالات موت غير معلن"، "صهيل الجياد المتعبة"... وبناتقالنا عبر هذه الفصول نلاحظ حضور سيرة بني هلال كفضاء للتاريخ يتقاطع مع أصوات الرواية المختلفة التي تتخذ لغتها أحيانا نسق التعابير الشعبية المألوفة، حيث تبنى لغة السرد على خصوصية ترتبط بالنمط الاجتماعي الذي تنتمي إليه شخصية "صالح بن عامر الزوفري"، وتحدد هذه اللغة تقاطعها الخاص مع السيرة الهلالية في نطاقها التاريخي والشعبي معا كونها لغة تجلي البعد الشعبي في عمقه وفضاضته، الذي يتناسق مع لغة التغريبة في عوالمها ذات المميزات الفلاحية و الرعوية. (٢٥) إضافة إلى ذلك يتميز النسيج السردى للرواية بتعدد الأصوات داخل النسق السردى الواحد وهذا التعدد يتميز بالتداخل بين صوت الراوي والشخصية الفعالة في الرواية، "كل الخبز المحروق يا صالح، فغدا في تلك الدار الباقية كما تقول أمي، إحدى سلالة أولاد عامر لا تقرأ المعدة إلا بالخبز المحروق، رزق الفقراء، بلعن ربها معدة لا تفصح صاحبها، آه يا ربي سيدي، نأكل حرقه الجوع ويتصالح أبو زيد الهلالي مع حقايرة ملوك جد وبلاد المغرب، لم يعلمه فقره و سواد جلده إلا السقوط تباعدا، عند نعال الأمير حسن بن سرحان (٢٦) يتميز هذا النموذج بإبراز العلاقات الاجتماعية المتناقضة



واسين الاعرج

رجال السلطة في رواية "نوار اللوز". والعلاقة بين الاثنين هي استغلال الفقراء وجني الأرباح. إذ تبقى العلاقة مشتركة على مر التاريخ وهذا ما تثبته الرواية. إذ يمثل صالح دور الجازية (المرأة الهلالية المثالية) ، ضد السبائي الذي يمثل دوره دور "أبو زيد الهلالي والحسن بن سرحان في التغريبة". ونتيجة للمونولوج، تعتمد الشخصية الراوية إلى الحديث عن ملابسات واقعتها المعيش وهو الواقع الذي لم يكن في مصلحة الفقراء بسبب وجود السبائي ومن هم على شاكلته. ولذا نلاحظ تداخلا نوعيا على مستوى البنية السردية بين التاريخ الراهن ، كما يحضر ذلك على صعيد الصوت السردى المزدوج الذي يتماهى فيه الراوي (النظام الداخلى) بالشخصية المحورية "صالح" (الفاعل) أحيانا أو ينفصل عنه أحيانا أخرى. في الحالة الأولى يتماهى معه إلى الدرجة التي قد نتساءل فيها عن من يتكلم هل لأن اللغة التي يوظف الناظم هي لغة (personale) أو الفاعل (auktoriale) الناظم الداخلى الفاعل. ونجد الشيء نفسه في الحالة الثانية حيث نجد الناظم الداخلى وهو يسرد يتوجه إلى الفاعل بالسباب و الشتيم الشيعي الذي يجعلنا نرى وكأن الفاعل يتحدث إلى نفسه معاتبا أو مدلا أو ما شابه هذا من الطرائق. وهذه الصورة نجدها بجلاء في التغريبة. وخصوصا في شكلها الشفوي الذي تقلصت بعض مظاهره وإن بقي أغلبها حاضرا في انتقالها إلى الشكل الكتابي". (٢٧) وعلى امتداد المتخيل السردى

لا نجدنا أمام التسلسل المنطقي للأحداث وتعاقب الأفعال السردية وخضوع السرد إلى القاعدة السردية المعروفة (تعلق السابق باللاحق) لاسيما في تلك المقاطع التي تتميز بإدخال بنيات نصية من نص التغريبة. إذ يؤدي هذا التفاعل النصي إلى تفكيك السرد وتشويش وتيرة الزمن، وهذا تبعا لطبيعة المقطع التاريخي الذي ينتظم البنية السردية للنص الروائي وليس أدل على ذلك من كون البنيات النصية التي يقل فيها التفاعل النصي مع نصوص التغريبة تتميز بخطية السرد . وحسب النموذج المذكور فقد سعى النص إلى تشكيل بنيوي بتضافر وحدات السرد فيما بينها. بتشاكل الأدبي مع التاريخي يتجاوز نص السيرة والإعلان عن تشكيل ذاته كبنية لغوية تستوعب بنيات نص السيرة لتجعل منها وحدات مكونة في ثانيا النسيج السردى. وتجسد وتيرة السرد التحام التاريخ بالواقع الحالي من خلال امتداد الزمن وتحديد تمثيلهما على الصعيد الاجتماعي والسياسي حيث يثبت الواقع بمتناقضاته إذ لا فرق بين " بني هلال وبني كلبون" حسب هذا المقطع " أه يا سبائي بيننا دم الجازية وغربة لوجة ومضارب فقراء بني هلال التي أقدمت على حرقها بشعلة نار حملتها من مكة ووضعتها في أفقر خيمة، ووقفت على مرتفعات البلدة تتأمل ألسنة النار بجنون. تيقن لا أحد من هؤلاء الناس على استعداد لأن يتحول إلى أبي زيد قواد بني هلال لا أحد. ما زال دم الشهداء يجري في عروقنا قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى لكني بكل تأكيد لست أبا زيد الهلالي" (٢٨) إذ تبقى الممارسة هي نفسها الصراع المستمد من أجل فرض السلطة. فبنو هلال حاربوا المغاربة متحدين حتى استقروا في وطنهم الجديد وما إن انتهى الأمر إليهم حتى صاروا يقتتلون فيما بينهم ويكيد الواحد منهم للآخر. وهي الصورة ذاتها إذا ما شطرت إلى مستويين زمنيين. الماضي القريب (الاستعمار). إذا يحرم "صالح" من حقوقه كمجاهد حارب المحتل ويتعرض إلى مضايقات النمى الذي يطارد المهريين. وصورة "نابليون" مازال معلقة منذ الاحتلال في الإدارة التي يتردد عليها بغية إضافة إسمه كمجاهد. ولذلك يمتد الزمن في تداخلاته على امتداد البنية السردية بين التاريخ القديم "بنو هلال" والماضي القريب المجسد لمعطيات التاريخ الحديث (الاستعمار) ، والراهن في واقعته (الاستقلال الوطنى) . ولذلك يؤدي استيعاب البنية السردية للتاريخ إلى إنتاج نص الرواية الذي يحقق علاقة فنية مع التغريبة ويمارس النقد المستمر للواقع بمتناقضاته الممتدة في أعماق التاريخ.

فلا غرابة في وجود أبي زيد الهلالي و الحسن بن سرحان في السيرة على شاكلة المتصارعين على بسط السلطة والنفوذ. وهذا ما يثبت الجانب التاريخي والسياسي في الرواية. يأكل أرزاق الفقراء ويتأمل ألسنة النار وهي تأكل خيامهم بجنون. وكأن التاريخ يبقى متوقفا عند نقطة واحدة لا يقوى على التطور. وإن كانت المتناقضات الموجودة سبيله إلى ذلك. إن تمثل السرد الروائي للتاريخ. يحيل إلى وظيفة جمالية مفادها تكريس عملية نقد الواقع وتجاوز معطياته إلى أفق آخر يحقق فيه التاريخ مساره في التطور التدريجي. ورصد تقلبات الذات البشرية الساعية إلى تحقيق إنسانيتها في ظل التحولات الراهنة. كما تتحقق إنتاجية النص تبعا لإمكانياته في استثمار عناصر التاريخ وجعلها وسيلة لفهم الحاضر وتجاوز تعقيداته وتحديد خصوصياته. وهذا ما يجعل نص الرواية يحقق أبعاده الفنية والدلالية المتميزة.

الإحالات

- ١- د. فؤاد المرعي : في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي. مجلة عالم الفكر. المجلد الثالث والعشرون العددان الأول والثاني. يوليو / سبتمبر / أكتوبر / ديسمبر ١٩٩٤. دولة الكويت. ص ٣٤٢.
- ٢- د. عبد المعطي محمد : جماليات الفن. المناهج والمذاهب والنظريات. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية ١٩٩٨
١٩٩٤. د/ط. ص : ١٩٣
- ٣- محمد الماكري : الشكل والخطاب. مدخل لتحليل ظاهراتي. المركز الثقافي العربي. بيروت الدار البيضاء. ط ١
- كانون الثاني. ١٩٩١. ص : ١١٣
- ٤- د. عبد الله محمد الغدامي : تشريح النص. مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة. دار الطليعة بيروت. ط ١
- سبتمبر ١٩٨٧. ص : ٣٧
- ٥- د. إحسان عباس : فن السيرة. نشر وتوزيع دار الثقافة بيروت لبنان. د/ط. د/ط. ص : ٨
- ٦- محمد القاضي : الرواية والتاريخ. طريقتان في كتابة التاريخ روائيا. مجلة فصول. المجلد السادس عشر. العدد ١ ربع ربيع ١٩٩٨. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة مصر. ص : ٤٢
- ٧- أنظر القرآن الكريم : سورة القلم الآية ١. سورة العلق الآية ٤. سورة لقمان الآية ٢٧. سورة آل عم ١. سورة البقرة الآية ٢٢. سورة الأعراف الآيات ١٤٥
- ٨- أبو القاسم جار الله الزمخشري : الكشاف عن حقائق التنزيل في وجوه الأقاويل. الجزء الرابع. مطبعة الحلبي. ١٩٦٨
- القاهرة مصر. ص : ١٤١
- ٩- محمد بن أحمد بن إياس : بدائع الزهور في وقائع الدهور. مكتبة التحرير. بغداد. ١٩٩٠. ص : ٣
- ١٠- القرآن الكريم : سورة الحجرات الآية ٦
- ١١- محمد أبو حامد الغزالي : إحياء علوم الدين. الجزء الثالث.

- المطبعة التجارية. القاهرة مصر. د/ط. ص : ٢١
- ١٢- د. عبد الله إبراهيم : السردية العربية. بحث في البنية السردية للمورث الحكائي العربي. المركز الثقافي. بيروت الدار البيضاء. الطبعة الأولى. تموز / يوليو ١٩٩٢. ص : ٢٣
- ١٣- رشيد بوجدر : ألف وعام من الحنين. رواية. ترجمة مرزاق بقطاش. المؤسسة الوطنية للكتاب. الطبعة الثانية. ١٩٨٤. الجزائر. ص : ٤٠
- ١٤- أنظر. د. أنور عبد العليم : الفوائد في أصول علم البحر والقواعد "لابن ماجد الملاح". موسوعة تراث الإنسانية. المجلد الخامس. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة مصر. د/ط. د/ط.
- ١٥- المرجع نفسه ص : ٢٧٨
- ١٦- المرجع نفسه. ص : ٢٨٠
- ١٧- الرواية. ص : ٤٢
- ١٨- د. أحمد مختار العبادي. د. السيد عبد العزيز سالم : تاريخ البحرية الإسلامية في مصر و الشام. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. بيروت لبنان. ١٩٨١. ص : ٢٦٦
- لا بد من الإشارة هنا إلى أن د. أنور عبد العليم في موسوعة (تراث الإنسانية) (مرجع مذكور سابقا يخالف الرأي القائل بأن أحمد بن ماجد دار بأسطول دي جاما حول رأس الرجاء الصالح. لأن أول عهد البرتغاليين بجنوب إفريقيا كان بعشر سنوات. قبل فاسكو دي جاما. حين نجح ربنهم "برتليمودياز" في اجتياز رأس العواصف) رأس الرجاء الصالح). في ديسمبر عام ١٤٨٨. مستعينا طول الوقت بالملاحة الساحلية. أنظر الموسوعة ص : ٢٧٨. المجلد الخامس دائما.
- ١٩- الرواية. ص : ٧٢
- ٢٠- حسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية. الجزء الأول. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. بيروت لبنان. د/ط. د/ط. ص : ١٣
- ٢١- لمزيد من التوسع. أنظر كتاب د. محمد عمارة. ثورة الزنج. دار الوحدة. بيروت. د/ط. د/ط. من ص ١٧ إلى ص ٣١
- ٢٢- أنظر الرواية. ص : ٧٢
- ٢٣- الطاهر بن جلون : صلاة الغائب. رواية ترجمة محمود طرشونة. دار لاسوي للنشر. باريس. د/ط. د/ط. ص : ٣١-٣٢
- ٢٤- د. عبد الله إبراهيم : السردية العربية. ص : ٩
- ٢٥- أنظر تغريبة بني هلال : سلسلة الأنيس. موفم للنشر. الج ١ زئر. ١٩٨٩
- ٢٦- واسيني الأعرج : نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري). رواية. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت لبنان. الطبعة الأولى. ١٩٨٣. ص : ٢٤
- ٢٧- سعيد يقطين : الرواية والتاريخ من أجل وعي جديد بالتاريخ. المركز الثقافي العربي. بيروت الدار البيضاء. الطبعة الأولى. آب (أغسطس) ١٩٩٢. ص : ٥٩
- ٢٨- الرواية. ص : ٩٤

ماذا قل المؤرخون الاجانب عن بغداد



أ.د. صادق الموسوي

المقدمة

لقد كتب المؤرخون العرب الكثير عن بغداد والقسم الكبير من هؤلاء انطلقوا في كتاباتهم من منطلق قومي او وطني ربما تعرضهم الى المصادقية ولكن اثرت ان انقل ما كتبه او سمعته من المؤرخين الاجانب فقد عاصرت عددا كبيرا من هؤلاء المستشرقين او الكتاب الاجانب بحكم عملي كمستشار اعلامي وصحفي وكوني احد خريجي جامعة السوربون في باريس... وهؤلاء , اي الكتاب الاجانب يكتبون للتاريخ بعيدا عن العواطف الوطنية والقومية والدينية... وكان لي لقاءات كثيرة مع المستشرق الفرنسي "فنسنت مونتي" الذي اعتنق الاسلام باسم المنصور بالله وبالمستشرق الفرنسي المعروف "جاك بيرك" رئيس قسم العلوم الاجتماعية والاسلامية في "الكوليج دو فرانس" المشرف على رسالتي حول طبيعة المجتمع العراقي في سبعينات القرن الماضي وربطتني معه صداقة عائلية والذي كتب الكثير عن التاريخ العربي - الاسلامي كما التقيت في نفس الكلية بالمستشرق الفرنسي "اندرة ميكل" الذي ترجم ديوان بدر شاكر السياب والبياتي ولا انسى المستشرق الفرنسي "دومنيك شوفالية" استاذ كرسي في السوربون



المدرسة المستنصرية

يربط الهضبة الإيرانية بوادي الرافدين وسوريا هذه المنطقة أي بغداد شهدت عبر الاف السنين حضارات متعددة فقد تدفق عليها العلماء والادباء والمترجمون والشعراء والتجار وهم يتنقلون بين اسيا الوسطى والهند والشرق الاقصى سالكين جبال "زاكاروس" بين خانقين وهمدان لتؤدي بهم الى هضبة وادي الرافدين قليلا باتجاه الشمال

ويستطرد المؤلف "ورغم ان جزيرة بغداد تقع بين دجلة والفرات فانها نادرا ما كانت تتعرض للفيضان بفضل شبكة القنوات التي تربط بين دجلة والفرات التي تحافظ على منسوب المياه ... كل هذه العوامل جعلت من بغداد مركزا للاشعاع الفكري والثقافي كونها مركزا للاتصالات والمواصلات وسط واحة من السهل الدفاع عنها , فاصبحت مركز استقطاب لأكبر تجمع سكاني

" كان المشروع المبدئي تاسيس مدينة محصنة مدورة لتوطيد السلطة فيها كعاصمة سياسية وادارية من دون حداثق ولا ملاعب رياضية .ورغم ذلك اخذت بغداد, هذه المدينة المدورة , تتطور بسرعة لتصبح بعد اقل من من اثنتي عشرة سنة عاصمة كبيرة تجلب انتباه سكان الامبراطورية قاطبة ولتصبح عاصمة الرشيد (العصر الذهبي) خلال فترة اقل من نصف قرن ... حيث بلغ سكانها انذاك مليون شخص وهذا يعني انها كانت اكبر مدن العالم ولم تكن تظاهيها مدينة في الغرب سوى بعض المدن في شمال ايطاليا او باريس وفي الشرق القسطنطينية ودمشق والقاهرة التي كانت تعد كل واحدة منها بحدود النصف مليون نسمة تقريبا ... ويستطرد المؤرخ كان اسباب هذا التوسع الذي حصل في العالم يكمن في السلام والاستقرار السياسي والادارة الجيدة وخلق الموارد الاقتصادية الجديدة واستثمارها بشكل واسع من قبل الشعوب الحية

والمشرف على رسالتي حول موقف وسائل الاعلام من القضايا العربية .. كما التقيت بالمستشرق الفرنسي " اندرة كلو" المعروف بكتاباته عن الشخصيات الاسلامية العربية والاسلامية كسليمان القانوني وهارون الرشيد في باريس والذي اهدى لي نسخة من كتابه هارون الرشيد مع كلمة اهداء قال فيها " الى السيد صادق عزيز كتبت هذا الكتاب لاحيي فيه مجد الحضارة العربية ورجالها العظماء ومؤلفاتهم الكبيرة " والتقيت ايضا بالمستشرق الفرنسي الكبير " روجيه كارودي " الذي اعتنق الاسلام باسم رجاء كارودي وكانت تربطني معه علاقات وثيقة وتكلم كثيرا عن دور بغداد في بناء الحضارة الانسانية ولم انسئ ايضا المستشرق والكاتب الفرنسي بيير روسي الذي سطر اروع عبارات الوصف والتعبير الصادق عن حبه للعراق وبغداد ... ومن الكتاب والصحفيين التقيت بالكاتب الفرنسي "شارل سانت برو" الذي كتب الكثير عن العراق وكان اخرها تاريخ العراق والكثير الكثير وجميعهم شهدوا وتكلموا وكتبوا عن بغداد وعصرها الذهبي ودورها سواء لدى لقائي بهم في باريس او بغداد وقد اخترت ما كتبه البعض منهم وقمت بترجمتها على الصفحات التالية لعلها تكون شهادة محايدة عن بغداد ... ومن الله التوفيق

ماذا قال المؤرخون الاجانب عن بغداد ؟

المؤرخ الفرنسي "أندرة كلو" وهو ينقل ماقاله اليعقوبي والمقدسي عن بغداد على الصفحة ٢١٧ من كتابه هارون الرشيد " بغداد ليس لها مثل لافي الشرق ولا في الغرب " اليعقوبي

بغداد في قلب الاسلام وهي مدينة السلام , فها تفتقت المواهب وتفتحت العقول والافكار , وفي احضانها عرف الذوق والاناقة والادب , نسيمها عليل وعلمها نافذ , فيها اجمل ما خلق الله , منها انطلق العلم والاخلاق واليها يعود , اليها تنجذب كل القلوب وعليها كل الحروب " المقدسي

ويقول في نفس الكتاب : "بلغت بغداد خلال فترة قصيرة اوج المدينة , ولكن ما يؤسف له انه لم يبق منها اي اثر , كما هو الحال في المدن العريقة كروما واسطنبول او دمشق او اثينا او القدس , فالطبيعة في بغداد قاسية في حين هناك مدن اخرى في العراق حافظت بعض الشيء على اثارها كبابل وسلوقية والمدائن وكل هذه المدن مثل بغداد تقع على الطريق الذي

الفرنسي حديثه حيث يقول... ولما كان الفرس والهنود متقدمين في علوم الفلك فقد المترجمون عنهم الكثير في هذا المجال وكان الرصد يعمل منذ فترة طويلة وخاصة في مدينة "مرو" وبعد فتح الاقاليم استمرت الابحاث موقعيا ومن ثم في بغداد ومع بداية حكم الرشيد وربما قبل عهده بدأوا بترجمة مؤلف سيدي هارتا "Siddharta" وهو من المؤلفات الهندية حول الفلك في القرن الخامس الميلادي... هذه الترجمة تبعها تراجم عناصر اقليدس



المدرسة النظامية

والماجيست Almageste ثا وفي الفترة نفسها وضعت جداول عن حركة الكواكب استنادا الى الدراسات الهندية والفارسية وبعضها من قبل امين مكتبة هالرون الفضل بن نوبخت.... كان المامون المولع جدا بعلم الفلك والتنجيم , امر هو ايضا علماءه باعداد جداول فلكية جديدة وقياس درجة مدار الوسط من اجل حساب ادق لحيط الارض ولكن اكثر ما جلب اهتمام الفلكيين العرب هم اليونانيون وتحديد في الرياضيات... وعلى الصفحة ٣٠٤ يقول..... "وفي مجال الطب , ترجمة "البانديكتا" Pandecta الطبية وهي موسوعة يونانية لارون الاسكندري وكان الطبيب الخاص لهارون الرشيد وكان يعتمد ايضا على الكناش وهو مؤلف مدون بالسريانية ويستمد علومه من "كالين" وسقراط وبولد يجن وقد بقي معتمدا عليه لفترة طويلة كما دون علي بن سهل الطبري ابن مترجم مؤلف

ولهذا السبب شهدت الحضارة العباسية وعاصمتها بغداد في القرنين الثامن والتاسع الميلادي اكبر نهضة شهدتها الانسانية ثم يقول المؤرخ الفرنسي :

لقد جمعت بغداد كل مقومات وعوامل التطور بفضل عبقرية علمائها الذين اكتشفوا هذه المقومات واستثمروها , فالإقتصاد الزراعي كان في اوج ازدهاره بفضل المشاريع التي شرعت في شق قنوات الري والبزل والتي ساعدت على زراعة الحبوب والقطن وقصب السكر وغرس اشجار النخيل

والليمون .. فقد جعل الفلاحون والبستانيون من بغداد واحة جميلة تشقها القنوات بين دجلة والفرات وكانت تعرف انها تنتظر مستقبلا زاهرا في تلك الفترة انتعشت حركة الترجمة ودراسة المؤلفات القديمة فادت الى انفتاح العالم العربي على كل عالم حوض البحر الابيض المتوسط الاغريقي , واجه العباسيون نحو الافاق الفكرية والروحية للبلاد المفتوحة التي كانت مهمة من قبل الامويين , وكذلك لعبت المدرسة النسطورية والجديسابورية دورا مهما في خلق هذه الثقافة الجديدة وميلادها يقول "كلو" على الصفحة ٣٠٢ من كتابه ... كان هارون الرشيد يشجع

رجال العلم والمترجمين وكان قد ارسل بعثة الى بيزنطة لدراسة المخطوطات اليونانية , وترجم قسما منها الى العربية والسريانية كان جعفر البرمكي ذو الثقافة العالية يدفع الرشيد في هذا المجال , اما والده يحيى البرمكي فكان يستقدم الاطباء والفلاسفة من الهند , وكان حريصا جدا على راحتهم وسلامتهم من اجل نقل المعرفة الى الامبراطورية ... والمامون بدوره ارسل بعثة الى القسطنطينية وكلفها بالبحث ودراسة مؤلفات ارسطو , في الوقت الذي كان يكرم فيه الشعراء ورجال الفكر والمترجمين والنقاد ... ثم يقول المؤرخ ... كان العرب يعتبرون علم التنجيم كأحد انبل العلوم لانه ذو صلة بمتطلبات العبادة , حيث يمكن تحديد اتجاه القبلة وتحديد ساعات الصلاة وشهر رمضان ... ولذلك اولى التراجم الى العربية كانت في مجال الفلك والرياضيات ... يواصل المؤرخ

والحيوان والنبات... ومؤلفه "مروج الذهب" والذي يعتبر ثروة كبيرة من المعلومات كموسوعة الطبري ٩٢٣م الذي اختط التاريخ منذ بداية الخليقة وجاء على الصفحة ٣٠٧ كل هؤلاء العلماء وضعوا العراق وبغداد في مركز الارض منها يبدأون في الوصف... وفي بداية القرن الحادي عشر بلغت الجغرافيا العربية ذروتها مع العالم البيروني وكان قد قام برحلة الى الهند وحمل معه حفة كتاب "الهند" وهو ثروة ضخمة من المعلومات عن هذا البلد , ثم مضى هذا العالم الى تحقيق الاعمال السابقة , تاركا ملاحظات قيمة عن الفلك والجغرافيا الفيزيائية.. ثم اكتشف طريقا لتخليص مياه البحر من الاملاح وحدد الوزن النوعي للمواد... كل هذه النشاطات وعلى راسها التراجم والنماذج الادبية والتحقيقات والهوامش والمؤلفات الاصلية كانت الاساس في تكوين المكتبات الضخمة... ومكتبة الرشيد وحدها كان يديرها جهاز كامل من الموظفين والعمال كل هذا الازدهار العلمي وظهور علماء الفلسفة في عصر هارون الرشيد والقرنين اللذين تليا عصره , اطلق على تلك الفترة بالعصر الذهبي للعلوم العربية وجاء على الصفحة ٣٠٨ وفي حوالي عام ٨٣٠م منح المأمون هذه الحركة العلمية دعما كبيرا وذلك بتأسيس بيت الحكمة في بغداد... وكانت عبارة عن اكااديمية مخصصة للتراجم والبحوث النوعية واصبحت شبيهة بمكتبة الاسكندرية وكان الطلاب الذين يقبلون فيها يتسلمون راتبا من هذه المؤسسة.... ويستطرد المؤرخ..... كانت بغداد فعلا مركز اشعاع فكري.. يتوجه اليها علماء الفلك والرياضيات والاطباء والجغرافيون والفلاسفة والمترجمون والمؤلفون , يأتون من كل بقاع الارض ليتلقوا المزيد من العلم وكل هؤلاء كانوا يشاركون في الازدهار العلمي والفكري.... لقد اعدوا للشرق القديم حضارة وثقافة وثقافة جديدة نتج عنها هذا التطعيم والتزاوج للثقافات الكبيرة لحوض المتوسط في الشرق والقرون الوسطى في الغرب ...

بغداد تشع نحو الغرب

ثم يقول المؤرخ "كلو" على الصفحة ٣٠٩ :

اختطت الثقافة العربية في بغداد اساليب عديدة لنقل اشعاعها الفكري للغرب فقد انصب جهدها في التنقيب على المؤلفات الطبية ودراستها وقد بدأ العلماء العرب ينطلقون من بغداد ويجوبون بقاع الارض بحثا عن هذه المؤلفات... وقسم منهم انطلق من افريقيا وقبرص حتى ساليرن *Salerno* حيث توجد فيها مدرسة قديمة ومشهورة في الطب... وكان قسم من هذه المؤلفات او

الماجيست مؤلفا طبيا اطلق عليه " جنة الحكمة" اما في مجال الزراعة فنذكر "فندوبنوس" الذي ترجم في العلوم الزراعية بامر من الرشيد... ومن بين المترجمين المختصين بالعلوم نذكر حنين بن اسحق , الذي كان معاصرا لعهد هارون الرشيد وابنه يعقوب وصهره هيبس , ثم اعقبهم بعد ذلك مسيحيون نسطوريون اعتنقوا الاسلام.. لذلك نشطت الترجمة اكثر فاكثرت من اليونانية والسريانية الى العربية حيث اصبحت اللغة العربية لغة كل المفكرين في الشرق الاوسط ومع تطور حركة الترجمة فان المترجمين لم يعودوا مهتمين بترجمة مؤلفات القدماء وحسب ولكن اخذوا يعملون على تحقيقها ودراستها وفي بعض الاحيان يتخذون منها مواقف مخالفة بل حتى خالفوا ارسطو نفسه وهكذا تحول المترجمون الى علماء وليس مجرد ناقلين , وقد شهد ذلك العصر ولادة روح علمية حقيقية مثل الخوارزمي ٨٣٠م/ وقد كان اكبر علماء عصره في الرياضيات وهو الذي ادخل النظام العشري والف كتاب "الجبر" الذي يدرس في الغرب والبروني علي بورن هو احد العلماء الموسوعيين دون بحثا في الفلك , وكان جغرافيا مشهورا , ثم ابن سينا / ١٠٣٧م وهو فيلسوف وطبيب وكيميائي وفيزيائي ومؤلف ذو انتاج خصب وقد كتب في كل المواضيع بضمنها الموسيقى... ويستطرد المؤرخ الفرنسي "اندره كلو" في كتابه عن بغداد في عصر هارون الرشيد فيقول وهناك عالم اخر هو ابن الهيثم ١٠٣٩م وهو عالم كبير ورياضي وفيزيائي وهو مؤلف كتاب فريد في علم البصريات في العالم العربي.... والرازي , الطبيب المعروف باعماله وجهوده عن مرض الجدري وقد وضع دائرة معارف واسعة عن الطب اعتمدت على العديد من التجارب السريرية , كما الف سلسلة من المؤلفات الفلسفية والاهوتية والعلوم الطبيعية ونشر بذلك الى المؤلف الشهير "سر الاسرار" الذي دخل لأول مرة في مجال الكيمياء... والجغرافيون العرب اتلوا ايضا مكانة مرموقة فالقوة , فالقوة الاقتصادية للعباسيين دفعت البحارة والتجار الى اقاصي الارض ومنذ بداية القرن التاسع توجهت الانظار نحو العلوم الجغرافية العربية التي اثارت وقتها انتباه العالم... فاليعقوبي (نهاية القرن التاسع) الذي يصف في كتابه "البلدان" الطرق المؤدية الى حدود الامبراطورية في ضوء مشاهدات الرحالة الذين يثق بهم... وكذلك المسعودي ٩٥٦م وهو رحالة كبير جاب بحر الخزر والابيض المتوسط , وقد اعتبر المسعودي ان الجغرافيا هي جزء من التاريخ , مجسدا اهمية المكان عند الانسان

كان اصحاب العلم والثقافة ينالون ارفع واكبر المكافآت ..فقد كانت محطة لقاءات كل القادمين من الاقاليم ..هذه الميزة هي التي اتاحت لهذه العاصمة التقدم ..فقد كان الايرانيون والهنود الذين يحملون افكارا جديدة ورؤى ثقافية وادبية ينضمون الى العرب ..كانت الدواوين والمنتديات تضم المسيحيين والمسلمين من الاطباء ومترجمي المؤلفات اليونانية في جو من المودة والتسامح الامر الذي ساهم في المزيد من تطور علوم الفلك والرياضيات ...وبفضل هذه الاعمال الفكرية والدراسات وبحوث المفكرين والعلماء العرب ..فان القيم الانسانية حققت تقدما كبيرا لم يكن الغرب المسيحي قد عرفها بعد الا من خلال ايطاليا وخاصة اسبانيا وبفضل الفيزيائيين والكيميائيين العرب اكتشف العديد من العناصر وشرحت طريقة الاستفادة منها

ويستطرد المؤرخ الفرنسي في كتابه " المد الاسلامي على الصفحة ١٧٢ قائلا : لم يكن الشعر الحر معروفا في الاندية والمجالس الثقافية وفي البلاط وانما كان الشعر الموزون المقفى هو السائد ولكن حدث الانقلاب في الشعر القديم مع شعراء البلاط كابي نؤاس مثلا ٨١٠ م/ وابو العتاهية استطاع هؤلاء الشعراء التعبير في شعرهم نثرا وكانت مدن البصرة والكوفة من المراكز المهمة لدراسة قوانين النحو والصرف معتمدة على القرآن كما ان هناك مؤلفات اخرى في ميدان التاريخ والجغرافيا تروي الاحداث التي كان يعيشها المجتمع انذاك ككتاب " مروج الذهب " للمسعودي ٩٥٦م ...

اذن لم يكن الجو الثقافي والادبي غائبا عن الحياة في تلك الفترة وبعد الجاحظ ٨٦٩ م/ من احد كبار الكتاب في القرون الوسطى وكان لوجود بلاط الخليفة اثر مهم في تزايد عدد الشعراء والادباء وهو ما يطلق عليهم بالندماء (ص) ١٧٣ وهو الذي شجع ازدهار الحركة الادبية والتعبير من خلال الشعر كما كان يفعل ابو نؤاس ..و"كتاب الاغاني" لابي الفرج الاصفهاني ٩٦٧م كان لوحة تعبيرية للمجتمع والحياة للقرينيين الاوليين من العصر العباسي وعرض جيد عن العالم العربي الاسلامي في تلك الفترةوالموسيقى لم تغب عن بال المؤرخين ليكتبوا عنها فقد استطرد المؤلف يقول : حياة البلاط اولت الموسيقى مكانة مهمة فقد كان في قصر الخليفة جمهور من الموسيقيين كان اشهرهم زرياب وابراهيم الموصلي ٨٠٤م/ وهؤلاء كانوا قد تأثروا بالموسيقى اليونانية ولكن لحنوا الموسيقى العربية وعولجت علميا "نوطاتها" حتى ان الكندي كتب " نوطات"



دار الحكمة

الكتب ينقلها طبيب بعد ان يترجم في قرطاجة , هذا الطبيب اعتنق الاسلام وكان اسمه قسطنطين ...كتب الطب بالعربية ومنحت علماء مدرسة ساليرن دفعا علميا كانت بامس الحاجة اليه انذاك ومنها انتقلت الى مدارس اوربية اخرى ...اما قبرص وجنوب ايطاليا فانها كانت تمارس تأثيرا كبيرا على الاوساط الفكرية المسيحية وقد تفتحت ثقافة يونانية - لاتينية -عربية بفضل التسامح وتذوق الافكار والنتاجات وخاص من لدن الامراء المسلمين والملوك النورمانديين ...

المؤرخ الفرنسي "روبرت مانتران" Robert Mantran

يقول في كتابه " المد الاسلامي من القرن السابع وحتى الحادي عشر وعلى الصفحة ١٦٩ مايلي :

ومنذ بواكير العصر العباسي , ظهرت في البصرة وخاص في بغداد الاندية الثقافية والعلمية وبدفع وتشجيع الخلفاء الاوائل ..فالمأمون اسس فيها , اي في بغداد "بيت الحكمة " وهو مكتبة ومكان للقاء الادباء والمترجمين ..وهكذا اصبحت بغداد عاصمة حقيقية للمثقفين في الامبراطورية فانتشرت فيها المدارس الفقهية والدينية ... واذا كانت بغداد قد لعبت مثل هذا الدور المتألق ذلك لانها احتضنت اصحاب الثروات الفكرية والثقافية والادبية كالكتاب والشعراء والعلماء ...ويستطرد المؤرخ "مانتران" وفي بغداد

موسيقية لكل اغنية وفي كتاب الاغاني توجد فيه "نوطة" موسيقية لكل اغنية

المؤرخة الفرنسية "ليزل كراز" Liesl Graz

فقد كتبت على الصفحة ٤٥ و٤٦ في كتابها "العراق حاضرا" الصادر عن دار نشر "القارات الثلاث" تقول فيه : ومنذ ان تأسست العاصمة الجديدة بغداد "دار السلام" اصبحت مركز استقطاب عالمي حيث امتزجت الثقافة العربية بالارامية والتركية ولم يبق من البيزنطية الا القليل ومع ذلك فان هذه الثغرة عوضت خلال تشجيع المترجمين في ترجمة المؤلفات الادبية والفلسفية اليونانية وكذلك التجارب الطبية والفلكية والجغرافية والرياضية ..وهذا يعني ان الغرب مدين دينا كبيرا لتلك الحضارة التي ولده مع تاسيس بغداد على يد الخلفاء العباسيين ..ولو لم تكن هذه التراجم وهؤلاء المترجمين فان جزءا كبيرا من تراثنا الثقافي كان قد اضمحل وتلاشى

.لقد كانت اوريا في اواخر القرون الوسطى قليلة الاهتمام بهذه التراجم ولكن عندما ادركت اهميتها فيما بعد استقيظت من سباتها وبفضل العلماء العرب في نقوسيا واسبانيا استطاعت ان تنقل هذه الكنوز ...

المفكر الفرنسي والكاتب والصحفي والمؤرخ "شارل سانت برو" Charles Saint-Prot

يقول على الصفحة ٦٣ في "كتابه تاريخ العراق" عن بغداد وازدهارها : تأسست بغداد عام ٧٥٨ من قبل الخليفة المنصور وانتهى بنائها عام ٧٦٢ وقد شيدت على شكل دائرة قطرها كيلومتران استنادا الى خارطة رسمها الخليفة المنصور بنفسه واطلق عليها "دار السلام" ولم يمض على بنائها قرن واحد الا واصبحت حاضرة الشرق والغرب وخاصة في عصر الرشيد ...لقد عرفت بغداد واشتهرت برقيها على الصعيد الفني والاداري والاقتصادي فقد عرفت الامبراطورية ازدهارا كبيرا بفضل انتشار الزراعة وكثرة الزراع الذين استفادوا من خدمات الري والعدد الزراعية المحلية الى جانب صناعة النسيج والعطور ومواد التجميل والحرف الاخرى...

لقد تفوق اقتصاد الامبراطورية على الشرق والغرب حتى ان المستشرق "اندره ميكل" Andre Miquel قال عبارته المشهورة "ان الارض تدور حسب توقيت بغداد" (ص ١٤) ...كما توسعت التجارة والشحن البحري من ميناء البصرة وكانت العملة العباسية الدينار قويا كقوة الدولار في يومنا هذا ...

في ذلك العصر ازدهرت ايضا العلوم والاداب في مجال الفلك والرياضيات والطب والجراحة وقد اسست العديد

من مراكز البحوث للعلماء في بغداد كما طورت طريقة استخدام شبكة الري لتشمل زراعة القطن والرز والبنجر لتستخدم في صناعة النسيجاما على الصعيد الثقافي فقد كانت لغة القرآن هي اللغة الرسمية في الامبراطورية وقد عرف الادب ازدهارا كبيرا سيما الموسيقى التي كانت ترافق الشعر التي لا تخلوا مجالس العراقيين منهما ...كما كانت في بغداد مدارس للغناء والموسيقى وكان الشباب يتجمعون في المقاهي ويعزفون على آلة العود ويعلمون العزف عليها وغالبا ماكان هذا العزف يصاحب رقص الجواني في قصور الخلفاء ...ولا ننسى الشعراء والندماء الذين تفننوا بنظم القريض وكان من اشهرهم الشاعر ابو نؤاس ولم يمض قرن واحد على تاسيس بغداد حتى وبلغ سكانها المليون نسمة

المستشرق والمؤرخ الفرنسي "بيير روسي" Pierre Rossi

مراقب ومحلل للاوضاع والاحداث التاريخية في الوطن العربي

ولد في جزيرة كورسيكا الفرنسية من عائلة قريبة من الاسلام وقد امضى معظم حياته في الدول الاسلامية والعربية ...بيير روسي هو الذي اسس المركز الثقافي الفرنسي في بغداد وبصفته مستشارا للشؤون الثقافية في الخارجية الفرنسية تجول في معظم الاقطار العربية من الجزائر حتى مسقط والتقى العديد من رؤساء الدول العربية ... احب العراق حبا عميقا والى عنه العديد من الكتب والمؤلفات من بينها عراق الثوار وقد التقته في باريس في ثمانينيات القرن الماضي وشعرت بحبه للعراق .. وكان اخر كتاب مصور له عن العراق هو "عراق , بلد النهر الجديد" الذي يجسد فيه حبه للعراق بهذه المقدمة الرائعة في كتابه اعلاه ... وهذه ترجمتها

" من الجبال الشامخة في الشمال الى بساتين الجنوب النضرة في الجنوب , مدت الحضارة العراقية جناحيها وهي تضم في جنباتها ملك النمرود عارضا ثمرة الحب الابدی الخالد والذي نراه هنا على هذه الجدارية ...ونخيل البصرة تتذكر بانها كانت في يوم ما تعبد كاشجار الحياة الباسقة التي تمتزج عروقها بالخطوط المسماوية لاول كتابة عرفها العالمايها النهر المقدس , سواء كنت تقبل مرقد النبي يونس في الموصل او كنت تداعب جنبات "سر من راي" سامراء بقبابها ومأذنها ومدرجاتها التي تتعالى رويدا ريدا لتعانق السماوات , انه دوما انت الذي تعطي المعنى لتحديات هذا العصر ..انه انت الذي تسبر اغوار تلك

والتفاعل مع العالم رغم المأسى التي عانت منه وهي تحت الاحتلال العثماني....؟ لقد اشعلت الثورة الفرنسية ومبادئها المتمثلة بالحرية والديمقراطية والمساوات النار في ضمير المثقفين والمفكرين والمظلومين والمحرومين في العالم ولم يكن المثقفون العراقيون في منأى عن هذا التغيير وخاصة بعد افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩ والاصلاحات التي قام بها مدحت باشا وناظم باشا... هذه المحفزات سواء كانت داخلية او خارجية عملت ودفعت الاحوال الاقتصادية والاجتماعية في العراق الى طور جديد وادت الى خلق حالة ثقافية واسعة ويقول المؤرخ العراقي عباس العزاوي " ونرى حوادث العراق متأثرة بما كان يجري في العالم من أراء وتغيرات وتطورات وعلى اثره صدرت العديد من الصحف والمجلات وعادت بغداد لتلعب دورها في التلاقح الفكري والثقافي عبر الترجمة ولكن هذه المرة بالاتجاه المعاكس فكانت احدى المؤثرات التي عرفت الادباء العراقيين بالوان متعددة ومتنوعة من النتاج الفكري والادبي الغربي وخاصة الفرنسي.... وازدادت حركة الترجمة نشاطا عند نهاية العشرينات من القرن الماضي

وعلى العموم ان بغداد استعادت دورها المتألق وعادت الكتب المترجمة للصدور من بيت الحكمة ودار المأمون ومن دور الطبع النشر في بغداد والمحافظات وهو ما نشهده وما نعيشه في وقتنا الحاضر وتبقى بغداد عاصمتنا للثقافة العربية

الخلاصة

في هذا البحث الموجز نقلت شهادات بعض الكتاب والمستشرقين الأجانب عن بغداد التي بقيت عصية على المستعمرين والمحتلين بكل أشكالهم وجنسياتهم وقاومت وجابهت كل أنواع الدمار والتخريب وحافظت على وجهها المشرق على مر العصور لتكون عاصمة للثقافة العربية ذلك ان جذورها وارثها الثقافي والحضاري تمتد في باطن ارض العراق وكما قال المستشرق الفرنسي "اندرة ميكل" الأرض تدور حسب توقيت بغداد... هؤلاء الكتاب والمستشرقون التقيتهم وتكلموا لي كثيرا عن بغداد بالاضافة الى كتاباتهم التي نقلت قسما قليلا منها لضيق الوقت والا فان مجلدات ضخمة لايسع ما قاله المستشرقون عن ارث بغداد الحضاري والثقافي ودور الترجمة في نقل هذا الارث والتلاقح مع الحضارات ...

من بحوث مؤتمر بغداد الدولي الثالث للترجمة للعام ٢٠١٣ بالتعاون بين دار المأمون وكلية اللغات للفترة من ٧/ مايس الى التاسع منه



جواد سليم

النظرات الفرحة لنساء العراق اللواتي يستقبلن الايام الجديدة المنطلقة من نفس الينابيع التي تدفقت منها الايام الخوالي....فلتصاعد زغاريد الفرحة المنبثقة من باطن ارض العراق , ولتعانق براعم العراق من شماله الى جنوبه هذا الزمن الجديد الذي سيوجه الاجيال القادمة من الفجر كما توجه الشمس الظلال

ويقول روسي في نفس الكتاب وعلى الصفحة (٥٤) عن بغداد

"وبغداد عاصمة الخلافة العباسية التي أسسها أبو جعفر المنصور عام ٧٦٢ بلغت أوجها في عصر هارون الرشيد حيث أقام العلاقات الدبلوماسية مع الملك شارلمان وأطلق على عصره بالعصر الذهبي ... وواصل ولده المأمون الشغوف بالعلم والأدب رسالة والده الرشيد وجعل من بغداد عاصمة للعلم والأدب , عاصمة للفكر والتأليف والكتابة ولم يكن حينها لا في أوروبا ولا في إفريقيا ولا في آسيا أي عالم يستحق هذه الصفة أي صفة عالم لا بل لم يكن يوجد اي صراف او تاجر او بحار أو محارب ينكر دور بغداد في ازدهار الحضارة التي استمرت حتى الثالث عشر من شباط عام ١٢٥٨ عندما احتل هولاكو حفيد جنكيز خان بغداد فاشعل فيها النار وحرق النسل والحرف ليواصل "تيمور لنك" تخريبها بالكامل... لتعود بعد قرن من الزمان اي في عام ١٥٣٤ ولاياتنا تابعة للامبراطورية العثمانية "

ولكن هل انقطعت بغداد عن مواصلة العلم والادب

ترجمة النصوص المقدسة

لينين لونج
ت : محمد حبيب

كانت الدوافع إلى ترجمة النصوص المقدسة كثيرة ومتنوعة، تراوحت من الدوافع التبشيرية إلى دوافع الفضول، ومن الدوافع الهدامة إلى دوافع الاحتفاء. ولكن ما الذي يقرر على وجه التحديد قدسية نص ما؟ وما ذلك الشيء في القدسية الذي يجعلها صعبة الترجمة أو حتى مستحيلة؟ وكيف يتعامل المترجمون مع ضرورة الترجمة المستحيلة عندما تفرض عليهم؟

يستحيل في القرن الحادي والعشرين، سواء على الصعيد الدول أم على صعيد المجتمعات، تجاهل نصوص الثقافات الأخرى المقدسة. ولقد استُخدمت كتابات نقاد المدرسة ما بعد الكولونيالية (مثل: هومي بابا، وتيجاسويني نيرانجانا) ومنظري مدرسة الأنظم (مثل: جديون توري وإيتامار إيفين زوهار)، كإطار عمل تناقش داخله قضايا تنشأ من رحم ترجمة النصوص المقدسة. وكان نقد ما بعد الكولونيالية واحداً من الأدوات المستعملة لفهم تعقيد ترجمة النصوص المقدسة بين الثقافات. ففي كتابه موقع الثقافة، نحت هومي بابا، على سبيل المثال، مصطلح "الكولونيالية التبشيرية" للإشارة إلى عمليات الاستعمار الإيديولوجي والديني الذي قامت به القوى الإمبريالية. أما نظرية الأنظم فكبيرة الفائدة على نحو خاص في فهم موقع الثقافات الأم التي خرجت منها النصوص المقدسة المترجمة.

ويستخدم إيفين زولار مصطلح التداخل الثقافي للإشارة إلى توطين واستيعاب الثقافة الألف أجزاء من الذخيرة الثقافية للمجتمع المصدر. فمع ازدياد الأجرة والشدات، تصبح النصوص المقدسة على تماس مباشر مع الثقافات الأخرى، كما تصبح وسيلة لإدخال أفكار دينية مختلفة إلى جماهير جديدة. والحال، أن مصطلحات كل من بابا وإيفين زولار المفلاومية تشكّل معجماً نقدياً يتيح للدارسين والنقاد أن يفصحوا بواسطتها عن مثل هذه المواجلات اللغوية والثقافية. ما من تواصل ثقافي؛ وما من تداخل أو تبادل، إلا ويقتضي الترجمة، خصوصاً في مجال ما تعتبره كل ثقافة معظماً أو مقدساً. لكن المقدس يقاوم الترجمة، لأن الفضاء الذي يحتاج في اللغة الألف غالباً ما يكون ممتلئاً سلفاً بمعجم متاح مسبقاً ومشحون ثقافياً بإحالات محلية. وإذا ما يدفعنا

لأن نفلّم ذلك السطح البيئي الثقافي الذي يحتاج الترجمة، لكننا يتحدّث في الوقت ذاتاً.

إن البحث عن روحانية جديدة، أو السعي وراء الحقيقة، بل وعدم الرضا عن الأديان المألوفة أو ما جعل نصوصاً مقدسة بديلة موضع بحث وتمحيص على مرّ العصور الماضية. أما اليوم فإن ضرورة فام كيفية عمل الثقافات الأخرى من أجل العيش معاً بسلام لي التي تجعل قراءة مثل تلك النصوص وترجمتها أمر يتطلب الدقة والحرفة.

لقد ساعدت النصوص المترجمة

من كافة الأنواع، وخصوصاً النصوص المقدسة، في تشكيل الثقافات صورته على مرّ التاريخ. ويكاد الميراث الثقافي الأوروبي والأمريكي حتى القرن الحالي أن يكون قد تشكّل بتأثير المسيحية-اليهودية على وجه الحصر. وإذا ما جعل منظري الترجمة الذين يعملون في هذه المنطقة الجغرافية معتادين على اعتبار النص المقدس مرادفاً لـ الكتاب المقدس (Bible) المؤلف من العالدين القديم والجديد. ومن المثير أن بعض القطع الأبعد أثراً في كتابة القرن العشرين حول الترجمة تستخدم كاستعارة للترجمة قصّة من العالدين القديم. فالإصحاح ٩-١١: من سفر التكوين يخبرنا أن آلال الأرض كانوا ينتمون في الأصل إلى قبيلة واحدة وكانوا يتكلمون لغة واحدة. وعندما بدأوا يبنون برجاً لتعزيز قوتهم، أفضّل الله عملاً

ذاك بأن بلبل ألسنتهم، وجعلهم يتكلمون لغات مختلفة. وفي مقالته "أبراج بابل" "Des Tours de Babel"، يذكّر جاك دريدا، الفيلسوف الفرنسي ومفكك النصوص الفلسفية، على تراث بابل. وفي قراءة دريدا، ينطوي نقض الإلّا كلّاً من البرج واللغة الوحيدة على استحالة إعادة بناء أي منّا. وبالمقابل، فإن خلق لغات كثيرة يجعل الترجمة أمراً ضرورياً. وكما يقول دريدا، إن "لله يفرض الترجمة ويحرّمها في الوقت عيناً". إن التبلبل الذي خلقنا الأحداث في بابل يعكس ضروب التبلبل التي تحيط بكلّ من فعل الترجمة وسيروراتها. فالمترجم يعمل لاستعادة التواصل الذي كان لله قد قضى بتدميره، فيعمل بذلك بعكس المشيئة الإلالية. كما أن نالك بلبلّة في تعدد اللغات التي تصوغ نص الإلّا: بلبلّة ناجمة عن تعدد المعاني والتفسيرات اللتين يجب جمعها من اللغات.

فالتعددية تتضح في القراءات الكثيرة الممكنة للكلمات الفرنسية في عنوان مقالة دريدا "Des Tours de Babel"، التي غالباً ما تترك بلا ترجمة فتثبت صحة كثير من دعاويلها. فبما أن صيغة الجمع من أداة التعريف تُبلم جنس الاسم، فإن عبارة deours يمكن أن تعني "بعض الخدع"، أو "بعض الأدوار"، أو "بعض الرحلات" بالإضافة إلى المعني الأساسي الأبراج. "حول الأبراج"، أو "بعض الأبراج". ثم إن لفظة "des Tours" لي نفس لفظ "detours". وتعني الانحراف عن الطريق أو حتى تفكيك البرج. أإذا السبب يوجد كثير من الجدل حول ترجمة النص المقدس؟ ناك كثير من التفسيرات المحتملة للحقيقة، والكثير من القراءات المحتملة لكلام الله. أإذا السبب تقاوم النصوص المقدسة الترجمة؟

واللافت في منظور دريدا فيما يتعلّق بالنصوص المقدسة أو فكرته بأن لله قد قاوم بفعالية خدعة القوة الواحدة واللغة الواحدة (والحقيقة الواحدة؟). لذلك تلزمنا بابل بأن نواجه تعددية في الترجمات، وأن نخاطب لغات ونصوصاً مقدسة مغايرة للغتنا ونصنا المقدس إذا كنا نريد أن نرى صورة العالم كاملة، الأمر الذي ينبغي أن نحاول القيام به. ولعلنا لا نزال مبلبلين ما إذا كانت بابل تجيز الترجمة كفاعلية أو حتى



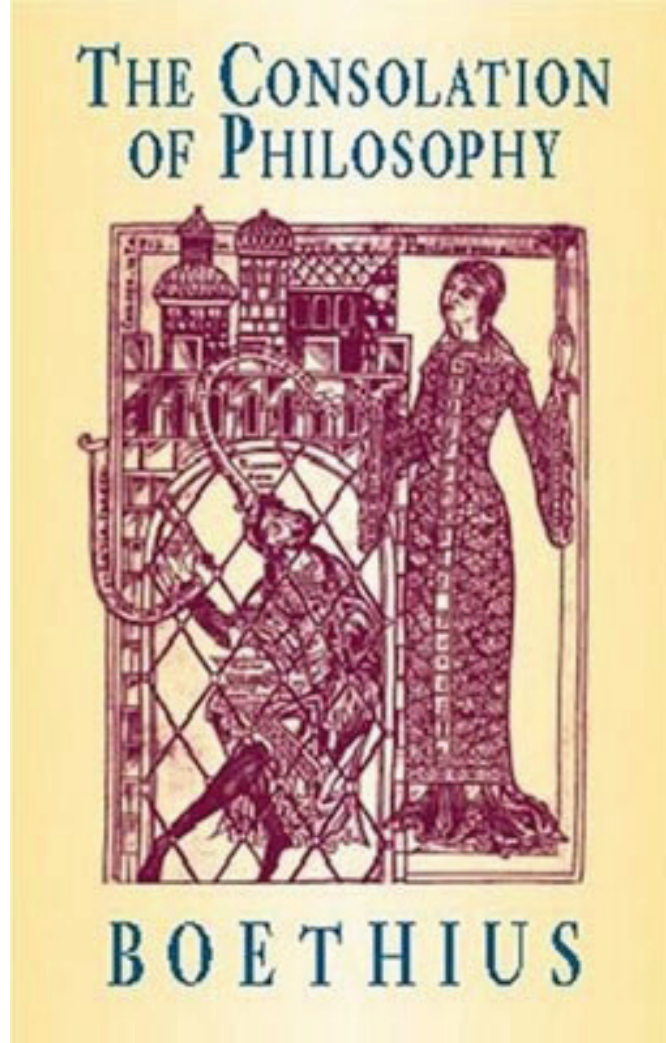
نعوم تشومسكي

أفكار دريدا الفلسفية عن اللغة، وتصور بنيامين للترجمة على أنها حياة أخرى، وتصور شتاينر للمعنى والفلم بالعلاقة مع الترجمة، كُـل ذلك جدير بالتناول. فقد كان لأفكاره تأثير كبير على الاتجاه الذي اتخذته دراسات الترجمة كفرع معرفي. كما أثبتت أنها إطار مفيد إذ تقوم بإزائه ضروب التحقق من عمليات الترجمة.

وفي القرن الحادي والعشرين، لم يعد بالإمكان قصر نماذج الترجمة على الثقافات المسيحية: ففي أزمنة السفر

تحتفي بنا؛ ما نعرفه أو أن هناك إمكانية لترجمة نص (وص) إلا ترجمات متعددة وأن هذه الترجمات ستكون منقوصة. ولا يسعنا أن نعوّل على غير التعليق المتفائل الذي أطلقه أوغسطين: "لقد ساعد إذا التعدد على الفلم في حقيقة الأمر ولم يُعقل. وعلى القراء أن يتبينوا ذلك وحسب".

ينتقد دريدا، في المقالة ذاتها، مقالة فالتر بنيامين Die Alifgabe des Übersetzers ("مهمة المترجم") ويتحدى فكرته القائلة بأن ترجمة النصوص الشعرية أو المقدسة لا تبغى التواصل تسميماً نصاً كلاسيكياً أو النص الذي ينطوي في داخلها على قابلية الترجمة. فالترجمة مسألة حاسمة بالنسبة إلى فكرة بقاء أي نص حياً على مر الزمان. لكن إذا النص يصبح مائماً على نحو خاص مع القارئ على الدوام. ويرى بنيامين أن قابلية الترجمة هي واحدة من الخصائص الموروثة في النص الكلاسيكي. حيث أن الترجمة تضمن للنص حياة أخرى فتضمن بذلك بقاءه. والنص الذي يمكن عندما يذكر في منزلنا على سلطات القديمة، كما هي حال معظم النصوص المقدسة. ويشير بنيامين إلى خصيصة تنزع استقرار عملية الترجمة. يقول بنيامين: "في حياتنا الأخرى... يخضع الأصل لتغيير". ومترجمو النص المقدس الذين يبحثون عن إله إلهي في النصوص التي يترجمونها لا يريدون الدخول إلى فكرة التغيير عبر الترجمة. أما جورج شتاينر، من جلة أخرى، فيرى إلى الترجمة على أنها "متضمنة حتى في التواصل الأولي". وعمل شتاينر الأساسي بعد بابل يستكشف الترجمة على نحو منهجي باعتبارها عملية تفسير وفلم على خلفية تفاعل لغوي معقد. ولا يعرض لحركة التأويل، وعملية تحويل المعنى، وتحدي بابل، بكّل تعقيداتاً وعضلاتها. ورؤيته لميراث بابل لا تسال القراءة على مترجم النص المقدس بقدر ما تؤكد على تنوع التفسيرات الممكنة. وما تقدّمه أو دعم لمقاربة سياقية، تجمع بين التحليل اللغوي والسياق الثقافي. ويسلط شتاينر الضوء، في نهاية الكتاب، على ما يسميه عالمية "internationalisation" اللغة الإنكليزية، وبعبارة أخرى، فقد استخدمت الإنكليزية اصطلاحاً كلغة اتصال لكنها خلعت من أساسها الثقافي. ولا مناص من حدوث إذا النوع ذاتاً من الخلع مع النصوص المقدسة القديمة: فعندما نترجم، تخلع اللغة التي كتبت بنا عن بيئتها الأصلية وعن كل وشائجها المرافقة وتداعيات الذاكرة والسياق الثقافي. وتغدو استعادة السياق واحدة من أصعب الملام على عاتق المترجم. ويبدو شتاينر متجاذباً في حلوله لهذه المشكلة الترجمية. يقول: "إننا لمفارقة ساخرة أن يكون الرد على بابل نوع من الرطانة الخليط وليس لغة عيد العنصرة".



الكوني والتبادل الثقافي هذه، خبرت معظم المجتمعات التداخل الثقافي الذي يعرضه لطرق من فترات تاريخها. فقد تضافر كُـل من الهجرة والاقتلاع والاستعمار لقلب نماذج التوزع الديني الجغرافية ولقُـت انتباه جملها أو أوسع إلى تشكيلة أكبر من النصوص المقدسة.

فالترجمة المادية لجماعة أخرى من العيش ويعرضها عبر ذلك إلى كتب مقدسة أخرى. إذا الوجه البيئي أساسي لنمو



هومي بايا

أمثال ديفيد كلاود (٢٠٠١)، الذي كان ملأماً بالمرجعية والموثوقية. والحال، أننا كان لتوسع الترجمة وامتداداً من حقل علم اللغة إلى عوالم الفلسفة والنظرية الثقافية أن يفتح منظورات جديدة ومفيدة. نظرية الترجمة. فالنظريات اللغوية لم تقدم استراتيجيات مقنعة قادرة على التعامل مع مجالات مثل ترجمة الاستعارة أو النصوص ذات الطبقات الإيديولوجية. وللي مناطق تكثر في النصوص جرت "الانعطافة الثقافية" في دراسات الترجمة عبر إدراك أن النماذج اللغوية ليست كافية لالتقاط السياق اللغوي. وكانت ميري سنيل وورنباي السبابة إلى تقديم مفاهيم تدخل الفروع المعرفية في المقدسة. فإذا ما كانت الأولوية لإيصال المعنى، فلعل المكافئات الثقافية أن تقدم الحل الأمثل في بعض الأحيان. ذلك أن طبقات التفسير تتراكم بمرور الوقت في أي عمل أدبي ينتمي إلى التراث المتمدن والمكرس؛ بل إن طبقات التفسير لذه تكون مرسخة لاوتياً في النصوص المقدسة. وما تنطوي عليها الترجمة من تغيير لا يمكن إنجازه بسلاولة إن كان يمكن أن يترتب عليها انزياح في التفسير.

وعلاوة على ذلك، فإن النصوص المقدسة تلحق بمصطلحات شعائرية وثقافية معينة؛ وغالباً ما تكون هذه الأماكن في اللغة اللادف مشغولة سلفاً. فكيف إذن يستطيع المترجم أن يمضي في ترجمتها من دون أن يدل ضمناً على بعده أو قريباً من المصطلحات الموجودة سلفاً في اللغة اللادف؟

لم تولد "الانعطافة الثقافية" إتماماً بتسويق الترجمات وحسب بل وضعت أيضاً فعل الترجمة ذاتاً في سياق اجتماعي وأدبي. وما كان يحزره البحث متعدد الأنظم من تطور على يدي إيفين زولار دعماً وشذباً جديديون توري الذي يتفحص الترجمة بوصفها نشاطاً ثقافياً-اجتماعياً. ووسيلة لتعزيز لغة محدودة الانتشار أو بناء ثقافة. أو كليهما معاً. ويورد توري مثال الفريزيين في لولندا أوائل القرن العشرين الذين ساقلم تركيزهم على التسويق وعلى منزلة النصوص المرغوبة إلى ترجمة الكتاب المقدس وأدب الأطفال الكلاسيكي الحديث كخطوة أولى باتجاه تجديد الثقافة الفريزيانية والارتقاء بها. وإنناك أمثلة أخرى. سابقة. ولا يمكن أن تكون مجرد مصادفة أن كلاً من الكتاب المقدس وكتاب بوثيوس عزاء الفلسفة (ولو نص فلسفي لاتيني رفيع المستوى) قد تُرجم إلى الكتالانية (التي ينطق بها في شمال شرق أسبانيا) بين ١٤٧٠ و ١٤٨٠. وعادة ما تحتل الكتب المقدسة مكانة مركزية في أنظمتها الأدبية المتعددة. وسواء كانت مترجمة أم لا. فإنها سرعان ما تتخذ منزلة الأصل. وكان عمل أندريه لوفيفر الباكر على النصوص

المجتمع. يكتب إيفين زولار: "لا يمكن لأي ثقافة أن تتدبر أموراً من دون التداخل في هذه الفترة أو تلك من فترات تاريخها". فقد تضافر كل من اللجرة والافتتاح والاستعمار لقب نماذج النوزع الديني الجغرافية ولقت انتباه جمالور أوسع إلى تشكيلة أكبر من النصوص المقدسة. فالترجمة المادية لجماعة ما من مكان إلى آخر تحتاج في نلاية المطاف إلى ترجمة النصوص المقدسة لتلك الجماعة إلى اللغة اللادف المضيفة إذ تندمج الأجيال في المجتمع المضيف. وكذلك. فقد أدت الدينامية التبشيرية الاستعمارية إلى ترجمة بالاتجاه المعاكس: حيث تُفرض نصوص على اللغة المضيفة من خارجها.

في الوقت نفساً. اتخذت دراسات الترجمة. كفرع معرفي. اتجاهات أخرى إضافة إلى النماذج اللغوية المألوفة. وباستخداماً دراسات لغوية أساسية مثل دراسات نعوم تشومسكي (١٩٥٧) وإي. سي. كاتفورد (١٩٦٥). طور يوجين نايدا مقارنة سياقية لترجمة النص المقدس. مقدماً ما دعاه في البدء باسم "المكافئ الدينامي" كبديل ممكن للنموذج القديم القائم على الأمانة الحرفية للنص المصدر كلمة مقابل كلمة. ولقد زود مفاهيم المكافئ الدينامي أو الوظيفي. كما صار يدعى. مترجمي النص المقدس عند نايدا بإمكانية اتباع سبل مختلفة ممكنة عبر المتألة الثقافية. وكان لمنزلة النص في سياق ترجمة الكتاب المقدس أن تجعل المكافئ الوظيفي خطوة متقدمة جداً قياساً ببعض الشراح اللاتوتيين

المناطق ، فكرة الطبعة "الموثوقة" أو الترجمة "المترجمة" من النص المقدس. لذلك يقوم بعض أتباع الدين الموثوقين والمتحمسين بإنجاز ترجمات من أجل المؤمنين: وقد ينجز أكاديميون من أجل بحوثهم أو كجزء من برنامج يطلقه ناشر مستعد لاستغلال سوق محدد.

يميل التعامل مع نصوص مقدسة متموضعة على الملامش ثقافة أدبية متعددة الأنظمة لأن يكون أكثر تحرراً من التعامل مع النصوص المركزية. وللي عادة ما تحظى بالأمية أقل في الترجمة ما لم تطرأ أسباب سياسية ما. فقد تؤدي موجلات سياسية مع دول ذات عقائد دينية مختلفة أو يفرض تبشيراً داخلي إلى إتمام مؤقت بترجمة نصوص مقدسة ذات صلة ونشرها. وقد يكون تدفق الملاجرين أو اللاجئين المحفز المستقبلية لترجمة نصوص مقدسة كانت مأمشدة فيما مضى إلى اللغة المضيفة. ويتبرجج إذا الوضع بين مد وجزر على مر التاريخ وفقاً للآجرة البشر عبر العالم. ولدى البشر نزعة للارتباط الوثيق مع ما يجري في رقعاتهم الجغرافية الضيقة إلى درجة يصعب عليهم معالماً أن يربطوا حالهم بتغيرات في مناطق أخرى من العالم ويصدمون إذا ما واجهوا إيديولوجيات مغايرة. والحال. إن مسألة ملكية النص، وتأليفه، وموقعه في الأنظمة المتعددة المصدر والدافع، والدافع وراء ترجمته، وإيديولوجية المترجم، وطريقة تسويق النص، ومقرئيه المتوخاة، كل ذلك يؤثر على الطريقة التي تقارب بها الترجمة. وبالنظر إلى تعقيدات عملية الترجمة، من الضروري أن يدرك قراء النصوص المقدسة ضروب التحولات والعمليات التي يمكن أن تحدث، وممارسي الترجمة ومنظريها لم في موقع فريد يمكنهم من الوصول إلى محتوى النصوص المقدسة مع بعض الفهم للطريقة التي تؤثر بها إجراءات الترجمة على النقل بين لغتين.

والثقافات المركزية. وعملاً على الرعاية، قد نُدجعا التفصي عن كذب لقضايا مثل اختيار النصوص وتسويقيها. وملكيتها... وناشريها. وتأليفها وحقوق مؤلفيها. وتتميز النصوص المقدسة بتعقيد شديد بتعقيد الدعاوى المؤسسية: فالبنية التراتبية التي تدعم كل دين يتوقع منها أن تضبط ترجمة نص (وصلاً) الأساسية، على الأقل فيما يتعلق بتوزيعها بين المؤمنين. وفي العام ١٩٦٣، خلال انعقاد المجلس الثاني للفاتيكان، وعندما أُقر اعتماد اللغة المحلية بدلاً من اللاتينية في طقوس الكنائس الكاثوليكية، تم تشكيل اللجنة الدولية للطقوس بالإنكليزية. وقد جرى تعيين أعضاءها من قبل الفاتيكان، الذي يصدر بانتظام وثائق تنصح بأسلوب ترجمة للكتب المقدسة والطقوس. وفيما يلي خلاصة أصالة الطقوس، ولي وثيقة حول استخدام اللغة المحلية في الطقوس:

يجب الانتباه منذ البداية إلى أن ترجمة النصوص الطقسية الرومانية ليست بالعمل الإبداعي المُبتكر بقدر ما هي ترجمة للنصوص الأصلية بدقة وأمانة إلى اللغة المحلية. وبينما يسمح بترتيب الكلمات والقواعد والأسلوب بطريقة تجعل النص في اللغة المحلية مناسباً لإيقاع الصلاة الشعبية، فإن النص الأصلي يجب أن يترجم كلياً، قدر الإمكان. وبأدق أسلوب دون أن تُسقط من محتوياتها مفردات أو تزداد عليها مفردات، ودون إعادة سبك أو شرح. وأي تكيف للغات العامية المختلفة يجب أن يكون رصيناً و حذراً. وغالباً ما تغوص جمعية الكتاب المقدس الأمريكي في مشاكل الترجمة النظرية واللغوية، فهي ملتزمة "تقديم ترجمة للكذب المقدسة مخلصاً لترتيب الكلمات الأصلي في اللغة الأصلية لنصوص الكتاب المقدس". ويتمحور الاهتمام الطماغي لدى الجمعيتين حول الإخلاص للأصل والاتساق العقائدي. ذلك أن الترجمة يمكن أن تكون وسيلة جديّة في تحدي قراءات النص المقدس الأرثوذكسية، أو وسيلة لخلق لوية ثقافية جديدة عبر الانفصال عن التقاليد الراسخة. فالترجمة، والعنصرية، ومعاداة المؤسسات، ومعاداة المساواة بين الجنسين وسوى ذلك من مجالات النزاع، يمكن التعبير عنها من خلال الخيارات المتاحة أثناء عملية الترجمة. فلا عجب إذاً أن تمارس اللائحات الكلاوتية سيطرة محكمة.

لا تحظى كل النصوص المقدسة بحواضن مؤسسية. وقد أعاق موقف المؤسساتيين تاريخياً مقارنتها وترجمتها؛ لكن إذا الدور تقلص في العصور الحديثة بفعل الأواء التجارية والرعاية التي تجلت في لينة الناشر. كما نالض الإنترنت تلك الحصرية إلى حد ما، و من جلة أخرى، تبقى، في عديد من





الكتابة و مفهوم التناص

الدكتور سلام الاعرجي

إشارة : يحاول المتلقي أن يفكك لغز النص مستخدماً كودة مغايرة لتلك التي يستخدمها منتجها ويحاول المتلقي أن يفهم النص وفقاً للقوانين التي يعرفها ولكنه يقتنع من خلال منهج التجربة والخطأ بضرورة توليد كودة جديدة لا يزال يجهلها ... يوري لوتمان .

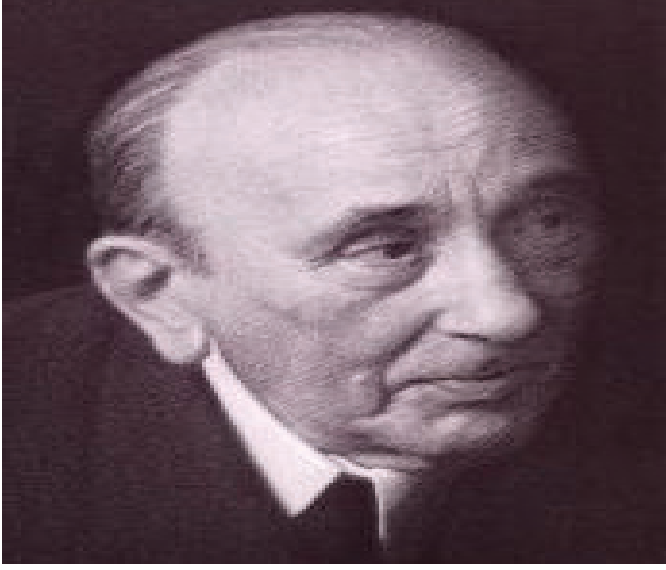
مدخل : التناص حسب (مارك انجينو) مصطلح نقدي ما بعد حداثي , قنن وقعد له الشكلاونيون الروس بدأ (١) بشالوفسكي مرورا بمايكل باختين الذي عده الاتجاه نحو النص أو الحوارية – الوحدات الخطابية للثقافة – . بمفهوم آخر أن باختين في مؤلفه (فلسفة اللغة) لم ولن يشير بشكل واضح وصريح إلى مفهوم التناص بل تحدث عن مفهوم الحوارية كأداة نقدية في الدراسات الأدبية تعنى بقراءة العلاقة بين معنيين لفظيين دخلا في علاقة دلالية ذات صلة بكافة التعبيرات التي تقع في محيط دائرة التواصل اللفظي , بمعنى أن النصوص الأدبية تقيم حواراً فيما بينها وأن النصوص ليست ثابتة الدال بل هي أبداً تتوفر على حركة خطابية بين خطاب الآخر وخطاب الأنا , والقارئ هو الذي يمارس لعبة القراءة بين النصوص انطلاقاً من قدراته الذاتية , كما يرى في الحوارية إمكانية اكتشاف قوة وحجم العلاقة والتفاعل الحاصل في النص



تأثيرات خارج قرائية تعمل على اختراق الكودات والشفرات المرسلات من المنتج الى المتلقي للنص ، كالتأثيرات المسرحية والسينمائية والإعلامية وغيرها من مؤسسات المنظومة القرائية المغذية لمعرفية المتلقي - كير إعلام / سيميائية المسرح والدراما - ، كما أن موحيات المنجز الأدبي - النص - او كوداته المعول عليها في إنتاج أثره حسب باختين ستخضع لفعل انزياح معنوياتي حتمي وبقوة اشتغال المؤثرات الخارج قرائية أولا ، مثلا : في انتظار كود مؤثر ما قبل قرائي لمسرحية ترنيمة الكرسي الهزاز / عوني كرومي ، الفرويدية مؤثر ما قبل قرائي لعقدة هاملت الشكسبيرية ، الفلسفة الماركسية - الملكية المنتجة - مؤثر ما قبل قرائي لدائرة الطباشير القوقازية / برشت . ثانيا بفعل التبادلية او التعاقبية البينصية المتنافية معنوياتيا (٣) (ففي فضاء نص مفرد تتقاطع ألفاظ كثيرة من نصوص اخرى فيبطل بعضها بعضها الآخر / جوليا كرسيفا) . ولكن إلى أي مدى يمكن للتناسل أن يغيب المنتج ؟ على صعيد الرواية سيبدو لنا ان المنتج - المؤلف - مشارك في روايته ، كلي الحضور فيها الا انه اسقط من حيالته اللغة الخاصة والمباشرة ذلك ان لغة الرواية والدراما الأكبر من دراما - كوركيان - نظام من التحولات يفصح عن ذاته عبر ترابط الأصوات المتعددة وتنضج معالمه بمشاركة الوحدات الثقافية الخطابية في اطار الحوارية ذاتها من الحوارية إلى التناسل :

يرى (ميخائيل ريفاتير) إن التناسل مفهوم أدخلته جوليا كرسيفا الى حقل الدراسات الأدبية وكانت قد استمدته من باختين مكتشف مفهوم الحوارية البوليفونية أو تعددية الأصوات وحركته من حوارية باختين إلى تناسلية وظائفية تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ وأجترحت له مسما اصطلاحيا (الأيديولوجيم) . نعتقد إن (ميخائيل ريفاتير) يحاول جاهدا توظيف مفهوم جوليا

كبنية منجزة - أسلوبية و دلالية و درامية - مع مجموعة من البنيات النصية الأخرى كاملة كانت أو مجتزأة موظفة عبر أسلوبية يمكن توصيفها بالمحاكاة او الاستعادة وهذا يعني أن لكل نص قدرته على إنتاج نمط من العلاقات وليس (التعالقات) النصية ، والتعالقات حسب (جيرار جينت) (٢) الفعاليات النصية أو التفاعل النصي أي كل ما يجعل نصا يتوالف مع نصوص أخرى بشكل مباشر او ضمني ويقع ذلك التعلق في عدة مستويات إنتاجية كالتناسل والتناسل والنص اللاحق في إشارة منه إلى (البويتكا) أي معمار النص الحدائوي . ان مايكل باختين لم يكن يعني بقوله العلاقة بمفهوم التعالقات ، ذلك أن التعالقات ، تعني الدخول في علاقة تامل أو تماهي ، انسجام أو تناقض مع مجموعة من النصوص الأخرى تحت العديد من العنوانات : إعادة القراءة ، تكثيفها ، ومن ثم إعادة إنتاجها عبر آلية الإزاحة والإحلال والتأويل عند المتلقي والمؤلف على حد سواء ، أما تعريف (جيرار جينت) الإجمالي فقد جاء بعد ان أصبح المصطلح أكثر جاهزية على يد (جوليا كرسيفا) التي استمدته بدورها عن مايكل باختين الذي كان يطلق على تلك الآلية بالحوارية البوليفونية او تعددية الأصوات وهذا ما سنتحدث عنه لاحقا . يعتقد باختين أن الرواية أكثر أنواع المنجز الأدبي استعدادا لاحتواء الحوارية - التناسلية - بسبب بنيتها القادرة على دمج عدد كبير من المكونات اللسانية والأسلوبية والثقافية المختلفة على وفق تعددية صوتية وهذا الدمج سيولد نمطا من التآلف بين كل تلك التعدديات الكبانية وقدرات التلقي القرائية التقليدية كالسمع والقراءة والمشاهدة تلك القدرات التي ستعمل بقوة على تأويل القصد أو الدال المعنوياتي للمنتج النصي عبر كودات مقاومة تتوفر على قدرة أبطال واختراق مناعة ومقاومة الكود المؤسس للدالات المعنوياتية لذلك المنتج أو المنجز الأدبي ، ذلك التأويل الذي سيقوم بإعادة إنتاج المعنى أو القصد الدلالي على أساس ما يتوفر عليه من خزين معرفي وخبرات ثقافية ومهارية مكتسبة أو ذاتية يضاف إليها موحيات النص قيد القراءة . ويرى باختين أن الحوارية والتأويل وتعالقهما - على صعيد الرواية - هما وحدهما من يوصل ألتلقي بالقدرات اللازمة لاختراق الكودات وإعادة إنتاجها . أن ما يشير إليه باختين نمط آخر من التناسل - البينصية - وان لم يسمه بالأسم ، ألا أنه يغفل قدرات قرائية أخرى تضاف إلى موحيات المنجز الأدبي و هي المؤسسة النقدية التي تشكل المساحة الأكبر من الخزين المعرفي لدى المتلقي أو القارئ، بمفهوم آخر أن ثمة



ميخائيل باختين

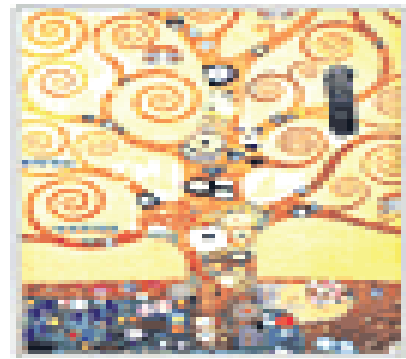
بالتفاعل النصي في نص بعينه ... إن كل نص يتشكل من تركيبة متنوعة من الاستشهادات , والاستشهاد وجه من أوجه التناسل الذي من خلاله تنكشف قضية أعمق لا يمثل هو فيها غير اثر من آثارها المميزة وهذه القضية هي أشكال الكتابة وقوة القصد السارية في البنية الجديدة المتحركة والمتحولة - أنطوان كومبانيون - بمفهوم آخر إن التناسل تفاعل نصي يحدث تحولات لمتتاليات ورموز مأخوذة من نصوص أو يمكن فهمه على انه تقاطع تحولات متبادلة لوحداث تنتسب إلى نصوص مختلفة . وتأسيسا على ما تقدم يمكننا القول إن جوليا كرسستيفا كانت تنطلق من مفهوم التحليل التحولي لدى جومسكي لتجد (للاجتماعي والتاريخي) أثرا في ثنائية الدال والمدلول وبذلك يصبح التناسل مجالا لتحرير الدال من قيد المدلول الثابت - لاكان - ذلك أن النص ازدواجية جوهريه يعرض معنى ويشير إلى معنى آخر - تيرانز هوكس / البنيوية وعلم الإشارة - ومن الطبيعي جدا أن تنتج حركية المدلول وتغيرها المستمر شرخا بين الحقيقة واللغة ذلك اننا في مواجهة سيل من الإشارات العائمة في مرجعيات نصية لانهائية من الدوال ذات العلاقة اللعبية بمدلولاتها وما تؤسسها من نظم هلامية تكتسب اثر ذلك فضائها الرمزي المفتوح , لأن النص تمددي مجاله هو مجال الدال - درس السيميولوجيا / رولان بارت - ولا يمكن أن يكون النص قصدي الأثر كما لا يمكن أن يكون منطقا افهاميا يتقوقع في أثره ويسجل موته كما لا يمكن أن يقترب وجود النص بما

كرستيفا للعلاقة بين النص وقدرته على تشرب نصوص أخرى ذلك انه يعرف التناسل على انه الآلية الخاصة للقراءة الأدبية إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة , أو أن التناسل ما هو إلا ملاحظة القارئ للعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه ويؤدي إجراء ريفانتيير على الأقل مبدئيا إلى المطابقة بجرأة بين التناسل والأدبية ذلك إن التناسل آلية خاصة للقراءة الأدبية إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة . إن ريفانتيير يبعد جوليا كرسستيفا في مطابقتها بين التناسل والأدبية حتى انه يجرد المصطلح من خصوصيته المعنوية لسببين : الأول مقارنته من مفهوم المتعاليات النصية المصطلح الذي اجترحه الشعري (جيرار جينيت) - فرطاس نعيمة / أدبية النص عند ميخائيل ريفانتيير - , أما السبب الثاني يكمن في مفهوم الأدبية ذاتها حيث يعرفها (جاكوبسن) بأنها مجموع الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا على حين ان كرسستيفا غادرت مفهوم العمل وعينت بالمنتج ومن ثم النص , ثم إن العلاقات التي يسعى ريفانتيير إلى دراستها تنتمي إلى البنيات الدلالية الدقيقة والأسلوبية أي انها شعرية ولاعلاقة لها بالتناسل . لقد اشتغلت جوليا كرسستيفا على مفهوم التناسل مذ استثمارها للحوارية البوليفونية حتى عملها مع جماعة (تيل كيل) ومن ثم استثمار منهج التحليل التحولي لنوعوم جومسكي , لقد عرفت جوليا كرسستيفا التناسل على انه الإنتاج مع إهمال التلقي والقارئ وفي كتابها (ثورة اللغة الشعرية) عرفت التناسل

جيرار جينيت

عودة إلى

خطاب الحكاية



Le Discours du conte

Le Discours du conte



جوليا كرسيفا

استشهاد صريح أو ضمني ، على وفق مقاطع أو عنوانات ، على وفق شخصيات أو مسميات دلالية إيحائية أخرى (٤) ، إلا إن تلك الاستعارات والاستشهادات لابد لها من أن توظف في النص الجديد لتنتج على تعددية قصدية معنائية أو أثرية أدبية أو اجتماعية سياسية أو دينية واقعية أو أسطورية تاريخية أو مستقبلية وبذلك يكون المنتج الجديد - النص - الأكثر غنى دلالي من سابقاته .

إيضاحات : (١) يرى الأستاذ (محمد بوب) إن التناص مصطلح نقدي أبتكره الشكلاونيون الروس وهو احد مميزات النص التي تحيل على نصوص سابقة عليها او معاصرة لها وعلى هذا الأساس يقول الشكلاونيون الروس بان النص ليس انعكاسا لخارجه أو مرآة لقائله وإنما فاعلية المخزون التذكري لنصوص مختلفة .

(٢) : التناص حسب جيرر جينيت بنية النص هي عالم النص وبنية المتفاعل النصي هي البنيات المستوعبة من قبل بنية النص .

(٣) : حسب محمد جبار عباس ، التناص اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية او الشعرية القديمة أو المعاصرة الشفاهية أو الكتابية العربية او الأجنبية ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنوية التركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصيين .

(٤) د. احمد الزعبي التناص يضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص وتدغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل .

ينتج من معنى بل هو مقترن بالتعددية المضخمة للدوال التي تنتجها ، ذلك ان تفاعل الأنا مع عوامل النص بمعنى خضوع الأنا للنظام الرمزي الذي يؤسس ذلك النص ، منذ اللحظة التي اقبل فيها أن أسجل قراءتي في فضاء الرمز ، فالرمز لا يعترض على المعنى الذي أعطيه إياه - موت المؤلف / رولان بارت - وتأسيسا على فهم جوليا كرسيفا ورولان بارت المبادئ للأدبية والعمل الأدبي والمعنى بالتناصية والنص على انه منطلق التلقي جاء دور (البنيوية التشرحية) الداعم والساند لبارت وكرستيفا - جدير بالذكر إن بارت في كتابه الكتابة في درجة الصفر ولذة النص أصبح أهم رواد البنيوية التشرحية على حد تعبير جيرار جينيت - والقائل أن النص أساس النقد ومنطلق عملية التلقي لا وجود لشيء خارج النص أما اللغة - دريدا - فهي دوال حرة ولانهائية من المعاني ، ذلك ما اكده (ليتش) بقوله التشرحية تعمل من داخل النص للبحث عن الأثر كذلك التناصية .

تحديد موطن التناص وآلياته : لاشك أن وعي المتلقي وسعة اطلاعه وثقافته الذاتية والمكتسبة هي الطريق الأول والمنفذ الأوسع في تحديد التناص ذلك إن التماثل الدلالي بين دال النص والتخيل التصوري للمتلقي لا يحدث إلا ذهنيا بالتالي فان محركه الأول والأخير ومنتج التناص هو وعي التلقي وسعة ثقافته ونشاط الحزبن الذاكراتي لديه . إما آليات التناص فهي القدرة على إلغاء الحدود الفاصلة بين النص الأم وباقي النصوص المستعارة على وفق

جوليا كريستيفا

علم النص

ترجمة فريد الزاهي
مراجعة عبد الجليل ناظم

دار توفيق للنشر
صالة معهد التفسير التطبيقي - جامعة مكة المكرمة
بغداد - العراق - ١٩٥٠ - المصغرة
الهاتف : ٢٤ ٥٥٠ ١١٥ / ٤٢

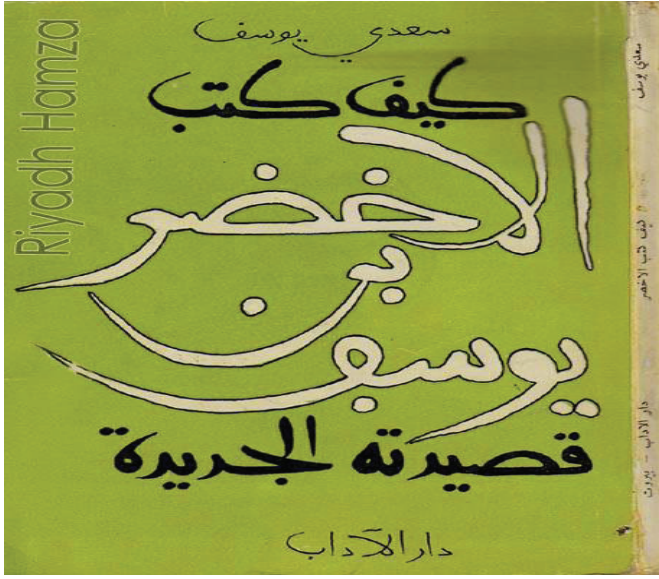
قصيدة القناع والتقنية الفنية

علوان سلمان
بغداد



مع الامتداد الزمني الذي يملأ المساحات يزداد الزحام الشعري ويضيء كل الزوايا فينبعث منه الجديد بحكم التقنية التكنولوجية وتسارع الخطوات صوب آمالها المرسومة فيلتفت الشعراء ويستعطون التجارب الخصبة فيتوالد الابداع ..

وقصيدة القناع تنتسب الى قصيدة التجربة لانها تعكس اعماق ما اصاب القصيدة الحداثوية من تطورات .. اذ انها تحاكي شيئا غير بنية التجربة ذاتها .. اضافة الى انها تمثل المنجز الشعري لتجاوز النزعة الرومانسية التي لم تعد ملائمة للتعبير عن توترات الحياة وهموم المجتمع والانسان .. وان (الانفعالات الاولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها .. بل هي الوسيلة الى الخلق الفني المستقل..) كما يقول عبدالوهاب البياتي في تجربته الشعرية .. اما يوسف الخال فيرى في كتابه (الحداثة في الشعر) ان (الافكار والعواطف هي مادة خام لكتابة القصيدة .. فالشاعر الذي يكتبها كما هي لا يكون مبدعا ولا خلاقا بل لا يكون شاعرا ..) بحكم ادراك الشاعر الحداثوي واستجابته للدوافع السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية والنفسية وسعيه لاكتشاف الاشكال الفنية الملائمة للمتغيرات .. انها التقنية الفنية التي استلهمت الشخصيات التاريخية او الدينية او الاسطورية او الادبية .. برزت من جوهر عملية التجديد التي تكمن في قدرة الشعر على تجاوز ذاته .. وعدم الوقوف على شكل من اشكال التعبير .. بل تقديم رؤية متجددة عن الحياة تعتمد التجربة الخلاقة التي جرت الشعر الى تنويع اساليب بناءه..



فالشعراء باستخدامهم فكرة القناع كانوا يرومون الى محاولة الاقتراب نحو القصيدة التي تنفلت من الرومانسية وتتجاوز الغنائية الفردية باتجاه الموضوعية والتعبيرية التصويرية والرمزية الدرامية .. كونه شكل من اشكال الفكر .. ومرتديه مثل يتلبس الشخصية التي يلعب دورها على المسرح .. وبذا يصبح الممثل (بكسر الثاء وتضعيفها) هو الممثل نفسه (بفتح الثاء وتضعيفها) كما يقول الدكتور خلدون الشمعة .. وهذا يعني ان العلاقة بين الممثل والقناع هي علاقة استبدال وحلول .. وشعراء القناع في محاولتهم هذه ينقلون القصيدة من ايقاعها الغنائي الى ايقاع درامي يعتمد حركة النفس في مواجهتها لحركة الواقع .. كونه الستار الذي يحاول الشاعر من خلاله ان يعبر عن افكاره ويواصل من خلاله تجربته الشعرية .. كونه الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته .. أي ان الشاعر يعتمد الى خلق وجود مستقل عن ذاته .. وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية.. فهو يعتمد الشخصية المطلقة التي لاتسمح للشاعر بالتدخل في شؤونها كونها تعبر عما يريده الشاعر .. او الشخصية التي يتمكن الشاعر من خلالها التدخل في شؤونها ومحاولة النطق باسمها بمقاصده الفنية والفكرية والحياتية ..

ويعد القناع صورة من صور الاستخدام الرمزي للشخصية الموظفة اعتمده الشاعر المعاصر لكي يكون قادرا على حجب ذاته ومنعها من الظهور المباشر على ان لاينظر الى ان كل رمز يمكن ان يكون قناعا اذ من الممكن (ان يرتقي كل قناع محكم الى مستوى الرمز وفاعليته

ومن ثم وضع اسسها بتجاوز اللغة القاموسية الى لغة الحياة المتوترة .. الموحية واستلهاهم الاساطير وتوظيف رموزها والرموز التاريخية والشعبية والتي تشكل وظيفتها الرفض والادانة لواقع يتشكى اوجاعه ..

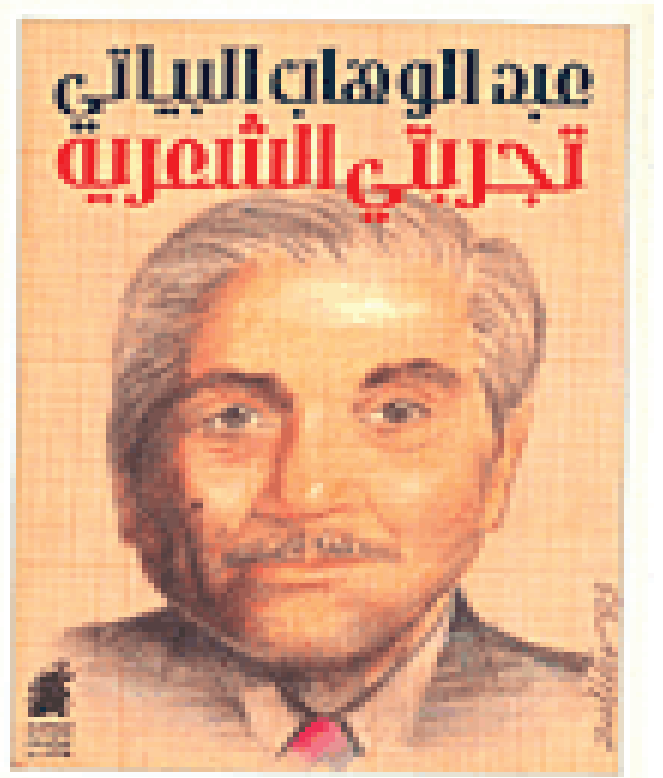
فالقناع mask الذي يعد واحدا من الاجازات الحداثوية التي ابداعها الشاعر المعاصر على صعيد الرؤية الشعرية والتقنية والبناء الفني.. اذ انه ابرز الرؤى الدرامية التي يلجأ اليها الشاعر لتحويل التجربة الشعرية خارج اطارها الذاتي .. اضافة الى ذلك انه احد الوسائط الاساسية التي يحاول بها الشاعر المعاصر اقتناص الواقع وادخاله في شكله الرمز لعله يساهم في تغيير هذا الواقع بوساطة فنه النوعي.. وبمجرد ان يخلق الشاعر قناعا فانه يخلق رمزا يقوم على التفاعل بين اطراف تؤدي الى معنى .. لذا فهو اسلوب جديد في التعبير الشعري دخل الشعر في مطلع القرن العشرين ليؤدي وظيفة جديدة تمنح الشاعر معالم درامية واسعة يستطيع التعبير من خلالها عن رؤياه للعالم المعاصر كما يقول الناقد فاضل ثامر في (مداراته الثقافية) .. وغالبا ما يمثل القناع شخصية دينية (نوح) و (ايوب) .. او تاريخية (الحلاج) و(المتنبي) و(صقر قريش) و(الغزالي) .. او اسطورية (عشتار) و(السندباد) .. او شخصية مخترعة تضفر عناصرها من التاريخ او الحاضر او الاسطورة (سيف بن ذي يزن) و(الاخضر بن يوسف) و(مهيار الدمشقي) .. او يمثل عناصر الطبيعة او كائناتها او مشخصاتها (مدينة او شجرة او جسر او نهر) .. لذا فهو اسلوب يعتمد فيه الشاعر الى اختيار يتقنع به ليعبر من خلاله عن الحنة الاجتماعية متجردا عن ذاتيته .. ومع هذا فالمهم في القناع ليس هويته وانما ما يتيح للشاعر من امكانات وما يفتح من آفاق .. وبذا يكون وسيطا يتيح للشاعر ان يتأمل من خلاله ذاته في علاقاتها بالعالم .. كونه يقودنا الى الماضي ليعمق ادراكنا بما ينطقه في الحاضر ومن خلال الماضي والحاضر يتولد ادراك المستقبل ..

هذا يعني ان القناع وسيلة فنية للتواصل بين التراث والمعاصرة .. اضافة الى انه وسيلة للتسامي بالقصيدة الى الفن الدرامي او الموضوعي كما يقول الدكتور سمير الخليل.. لذا فهي تعتبر مونولوجا دراميا وذلك لان الضمير يعود في النهاية على (الممثل الذي يقوم بالدور الاول في القصيدة وهو مثل يرتدي قناعا : أي يعيش على مستويين من الوعي ويتمنى ان يسقط القناع وان يتوحد الداخل بالخارج .. وان يعود للعالم تماسكه فتحل الوحدة محل التعدد ..) كما يقول الدكتور خلدون الشمعة ..

لقد جاء مفهوم القناع اول مرة في ديوان الشاعر عبدالوهاب البياتي الصادر عن دار العودة / بيروت ١٩٧٩ بانه (رمز يتخذه الشاعر يضيف على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى به عن التدفق المباشر للذات دون ان يخفي الرمز المنظور الذي يحدد الشاعر من عصره ..) اذ ان الشاعر يستطيع ان يقول كل شيء دون ان يعتمد شخصه او صوته الذاتي بشكل مباشر لانه سيلجأ الى شخصية اخرى يقتحمها او يتحد بها او يخلقها خلقا جديدا او سيحملها آراءه ومواقفه .. كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء اشخاص من صنعه يتولون نقل كافة ما يريد ان يقوله او يوحي به .. كما يذكر (محمد مبارك) في كتابه (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ..) كون الشاعر هو من يخلق اشياء العالم بطريقة جديدة منطلقا من وعيه واحساسه باعتبار القصيدة الحديثة (ليست مجرد شكل من اشكال التعبير وانما هي ايضا شكل من اشكال الوجود ..) كما يقول ادونيس في (زمن الشعر) ..

فجوهر عملية التجديد تكمن في قدرة الشعر على تجاوز حالاته وعدم الوقوف على اشكال من التعبير .. وهذا قاد الى تعدد اساليبه البنائية وصوره الفنية ومنها قصيدة (القناع) التي تتخذ من القناع تقنية فنية في بنائها مع تميزها بميزات تتمثل في ان يكون الصوت الناطق فيها مسكونا بصوت الشاعر .. والقناع كما يرى الدكتور جابر عصفور في كتابه (رؤى العالم) / ٢٠٠٨ والذي ضمنه مقالته (اقنعة الشعر المعاصر) المنشورة في مجلة فصول عام / ١٩٨١ هو : (رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضيف على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى به عن التدفق المباشر للذات ولكن بما يشف عن رؤية عالم محددة وبما لا يخفى المنظور الذي تحدد به هذه الرؤية موقف الشاعر من عصره ..) وعنده ينطوي على مفارقة تحدد طبيعته لانه ينطق بلسان الشاعر ولا ينطق في الوقت نفسه وذلك لان الصوت الذي نسمعه ليس هذا او ذاك وانما هو صوت مركب من تفاعل صوتين: اولهما صوت الشاعر وثانيهما صوت الشخصية .. اذ يعتمد الشاعر الى اختيار شخصية تاريخية او دينية او اسطورية او ادبية ويختبئ وراءها ليعبر من خلالها عن الحنة الاجتماعية والكونية وبعض شواغله وهمومه الفكرية متجردا عن ذاتيته ..

ويرى الاستاذ محي الدين صبحي في كتابه (الرؤيا في شعر البياتي) (ان القناع شخصية فنية بحيث تكون



لكن الرمز لا يتحول بالضرورة الى قناع) كما يقول سعيد الغامدي في (اقنعة النص) ..

فالرمز غالبا ما يكون وسيلة للكشف عن جزء معين من التجربة الشعرية في القصيدة .. في حين ان القناع وعلى عكس التقنيات الاخرى في القصيدة الحديثة .. انما هو مغزى القصيدة .. فشخصية عائشة عند الشاعر عبد الوهاب البياتي مثلا تعد رمزا اسطوريا استلته الشاعر من الواقع المألوف اذ انه يقول (ان عائشة معنا او خزامي امرأة اسطورية وهي رمز للحب الازلي الواحد الذي ينبعث فيضيء ما لا يتناهى من صور الوجود ..) والخيام هو القناع الذي يتحدث عن عائشة الصبية التي احبها في صباه لكنها ماتت بالطاعون ..

عدت الى جحيم نيسابور

لقاعها المهجور

للعالم السفلي للبيت القديم الموحش المقرور

ابحث عن عائشة في ذلك السرداب

فهو اداة الكشف الحقيقية التي لا يمكن اكتشافها ما لم يكتشف مغزى القناع وبهذا تكون عملية التقنع عملية ذات ثلاثة اطراف هي : ذات القناع وذات الشاعر والدلالة .. كما يؤكد ذلك الدكتور احسان عباس في كتابه بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره) ..



يوسف الخال

في قصيدة القناع يميل الى قطع كل الخيوط المرئية التي تشده بالشخصية الدرامية مؤكدا موضوعيتها ومركزا على الصفة اللاشخصية للاداء الشعري .. ثم تبعه الناقد خلدون الشمعة في مقالته (تحولات الخيام) ١٩٧٤ والتي ضمها كتابه (الشمس والعنقاء) فالدكتور احسان عباس في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) ١٩٧٨ والذي خصص فيه بحثا لدراسة الاقنعة ..

والسياب الرائد في التجديد وتوظيف القناع في بناء قصائده كونه عانى البؤس والحرمان والعذابات المتوالية فحاول جاهدا في البحث عن معادله الموضوعي الذي يحمل همومه واحزانه فلجأ الى القناع وسيلة للتسامي بالقصيدة الغنائية الى الفعل الدرامي .. فوجد في شخصية النبي (ايوب) (ع) قناعا تلبسه وقد بلغ هذا اللبس حد الامتزاج مع اختفاء الشاعر خلف القناع الذي عبر من خلاله عن معاناته المعاصرة لما فيه من عمق انساني وفكري لانه شخصية فاعلة على مستوى الحياة والوجود .. فكانت قصيدته تكشف عن قدرة فنية في اختيار الشخصية الثرة .. اضافة الى الكشف عن مدى تأثره بالقصص القرآني من خلال توظيف شخصياتها في قصيدته (سفر ايوب) .. ليعبر عن ازيمته الصحية والنفسية التي عاناها

عناصرها حوامل للحقيقة والمجاز ..)

اما الدكتور احسان عباس فيصفه في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) بانه (شخصية تاريخية - في الغالب - يختبيء الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده .. او ليحاكم نقائص العصر من خلالها ويشترك الشعر مع المسرحية الشعرية في استخدام هذه الوسيلة ..)

فالقناع لا يخرج عن اطار الرمز ولكنه يخالفه في بعض صفاته .. اذ ان الشاعر في القناع يتوحد مع رمزه تماما .. اما في حالة الرمز فيكون منفصلا عنه .. اضافة الى ذلك تجرد الشاعر بوساطة القناع ذاته فيتمكن من التعبير عن المواقف التي لايجرأ التعبير عنها لاسباب سياسية او اجتماعية .. ولا يفوتنا ان نذكر ان مما يعد عيبا في القناع ان يتحول ضمير المتكلم من الشخصية الى الشاعر وهو ما يمكن تسميته ب(اختراق القناع) مما يجعل الشاعر يخاطبنا بصوته المباشر .. ولعل هذا يعود الى عدم القدرة على اختيار القناع المناسب المتعدد الدلالات كما يرى الدكتور سمير الخليل في كتابه (علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الادبي) ..

لقد كانت الاشارة الصريحة الى لفظة (القناع) من خلال كتاب الشاعر عبدالوهاب البياتي (تجربتي الشعرية) عام ١٩٦٨ مصطلحا اسلوبيا في الشعر المعاصر تبعه الشاعر صلاح عبد الصبور في كتابه (حياتي مع الشعر) عام ١٩٦٩ وهو يحمل مصطلح (قصيدة القناع) .. وهذا يعني ان البياتي كان اكثر الشعراء وعيا بموضوعة القناع في الشعر فهو يعرفه بانه (الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته ..) .. وان هذا المنحى ساعده في تعميق سمة اساسية من سمات الشعر الجديدة ونعني بها الابتعاد عن الرومانسية والغنائية والاقتراب من اشكال وادوات التعبير الموضوعي في الشعر كما يبين الناقد فاضل ثامر ذلك في كتابه (مدارات ثقافية) .. والناقد فاضل ثامر يعتبر اول ناقد استخدم القناع في طروحاته النقدية وحصرها في دراسته المنشورة على صفحات مجلة (الكلمة) // ١٩٦٩ ومن ثم الحقها في كتابه (معالم جديدة في ادبنا المعاصر) ١٩٧٥ والتي حملت عنوان (وجه البياتي عبر قناع الخيام) .. اذ تعد هذه المقالة اول مقالة في النقد الادبي العربي المعاصر تستخدم مصطلح القناع وتبني معاييرها النقدية على وعيها بالحضور التأسيسي لمبدأ التقنع في النصوص الشعرية كما يؤكد ذلك (عبد الرحمن بسيسو) في كتابه (قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر) وفيها يبين الناقد ان الشاعر

الابواب الكانت موصدة
توشك ان تنشق وينهمر المطر الاخضر
وحبيبك الما احببت سواها
ستعود ...
تعود ..
وتعود الى ايوب حمامته
والسر الموعود
وتزغرد هيلة والبدر ..

وهو في لندن اثناء مرضه .. ومع بداية القصيدة نقف على
صوت القناع (ايوب) .. اذ الاستهلال الديني بمفردات ذات
دلالة دينية مباشرة يردها القناع.. الذي يؤمن بالقدر من
خلال المفردات التي تحمل دلالة الرضى والقبول كما في (
لك الحمد - عطاء - الكرم - تشكر - المطر - الغمام - ندى -
باقاتها - هداياك مقبولة..) .. وهي تفوق المفردات التي تثير
الحزن (البلاء - الالم - الرزايا - المصيبات - الظلام - الجراح
) وهذا يعني نجاح استهلال القصيدة بما يتلائم والقناع
الديني ..

وهنا تندمج رؤيا الشاعر برؤيا الشخصية في الخلاص من
واقع يتداعى ..

وعبد الوهاب البياتي الذي لم يكن يبحث عن الاقنعة
بوصفها وسيلة للهروب من الحاضر .. بل كان يحلم
بالاقنعة التي (تقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا وفي
كل العصور في موقفه النهائي ..) الذي يبعث الخصب
ويعيد ممارسة شعائر اسطورة الخلق في عالم يكتنفه
الموت والمجدب والخراب .. فهو يقول :

وعازف القيثارة في مدريد
يموت كي يولد من جديد
تحت شمس مدن اخرى وفي اقنعة جديدة
يبحث عن ملكة الايقاع واللون وعن جوهرها
الفاعل في القصيدة...

وعندما تحدث الاخضر بن يوسف الى قرينه الشاعر سعدي
يوسف ..

سأستخدم اسمك ..
معذرة ..
ثم وجهك ..
انت ترى ان وجهك في الصفحة الثانية
قناع لوجهي ..

ففي هذه القصيدة يتحقق التوحد الداخلي في الموقف
النفسي والفكري بين الشاعر والرمز .. وهذا ما يطلق
عليه الدكتور عز الدين اسماعيل بتشكيل علاقة تداخل
وامتزاج .. والذي يحرك القصيدة بمستويين في وقت واحد
.. اولهما مستوى التجربة الشخصية ومستوى التجربة
الذاتية كما يقول الدكتور انيس داود..

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الالم ..
لك الحمد ان الرزايا عطاء
وان المصيبات بعض الكرم
ألم تعطيني انت هذا الظلام
واعطيتني انت هذا السحر
فهل تشكر الارض قطر المطر
وتغضب ان لم يجدها الغمام ؟

.....

ولكن ايوب ان صاح .. صاح
لك الحمد ان الرزايا ندى
وان الجراح هدايا الحبيب
اضم الى الصدر باقاتها
هداياك مقبولة هاتها

فالشاعر يرى في (ايوب) قناعه النفسي .. فهو مبتلى مثله
.. وهو يتذرع بالصبر والايمان مثله .. مستمدا من صبره
صبرا ومن شقائه املا في شفائه لعله كان اهم الاسباب
غير الشعورية التي دفعته الى اتخاذه قناعا فنيا كما
يقول الدكتور انيس داود في كتابه (الاسطورة في الشعر
العربي المعاصر) .. فالشاعر لا يكشف عن (الانا) الشاعرة ..
بل عن (انا) شخصية متخيلة وهي شخصية ينبغي لها
ان لا تختلط مع شخصية الشاعر الخاصة ..

اما الشاعر شاذل طاقة فيوظف (ايوب) ايضا في قصيدته
(هموم ايوب) التي كتبها وهو مريض في برلين فاستمد من
(ايوب) وجه الحنة والعذاب .. فكان قناعا للتعبير عن ازمته
وهو يواجه واقعا مأزوما..

ايوب .. ايا ايوب



والبياتي في (عاشق الموت) وهي قصيدة عن (وضاح اليمن) .. اذاختيار الشاعر (وضاح اليمن) قناعا كان نتيجة رحلة في كتب التراث .. فوضاح يرمز الى القصيدة التي حمل فكرة الثورة والاصلاح وهي ذات الوقت رمز للحب (حب الناس) .. هذا يعني ان الشاعر يستوعب فكرة القناع فيوظفها في قصائده كوسيلة ابداعية للتعبير عن هموم وآمال .. فكانت نتاجا فنيا نشر الوانه على ظاهرة حدائوية معاصرة .. والبياتي (القناع) عنده يشمل شخصيات ومدن وانهار ...

من قبل ان يولد في الكتب
وفي الروايات وفي الاشعار
عطيل كان كائنا موجود
تنهشه الغيرة يا وضاح

وهذا يعني ان الشاعر يحب ان يجسد افكاره في اكثر من قناع ويضيف اكثر من دلالة مع الاحتفاظ بالدلالة الاولى للقناع المتقدم ..

وعند الشاعر صلاح عبدالصبور القناع شخصية فولكلورية تراثية تنحصر في شخصية او حدث او قالب من القوالب التراثية (القصة على لسان الطير او الحيوان او الحكاية الشعبية ..) وهو يتحدث من ورائها عن بعض شواغله وهمومه كما في قصيدته (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) اذ ان هذه الشخصية (الملك عجيب) الذي يدركه السأم فيطعم الى السفر للمتعة والتخفيف عن همومه فكان ان خرج متصعلكا .. وفيها يؤدي القناع الى اتساع نطاق التجربة التي تعطي بعدها الانساني ..

ياخدام القصر .. وياحراس .. وياجناد
وياضباط .. وياقادة
مدوا حول الكرة الارضية نسج الشبكة
كي يسقط فيها ملككم المتدلي
سقط الملك المتدلي جنب سريره

واحيانا يعتمد الشاعر الى خلق شخصية يجعلها تنقمص خواطره ومشاكله ونوازعه وتجسد حياته وتجربته .. كما فعل ادونيس في (اغاني مهيار الدمشقي) .. ومهيار الدمشقي تركيب من اسم (مهيار) ونسب (الدمشقي) ومهيار ما هو الا (مهيار بن مرزويه الديلمي) ٣٦٠ / ٤٢٨ هجرية والنسب يرجع الى (احمد سعيد) ادونيس الشاعر

السوري المنسوب الى دمشق .. وكلا الشاعرين (الديلمي والدمشقي) متمرد يعيش رافضا عصره .. ويا النسب غيرت الاشارة في مهيار ونقلتها من الماضي الى الحاضر ومن مهيار الديلمي الى الدمشقي ..

اما الشاعر اليماني عبدالعزيز المقالح الصوت الشعري المتزاحم الدلالات ذات العمق الحضاري .. كونه يخرج عن المألوف في فضاء دينامي باطراد صاعد من الداخل الى الخارج .. اذ انه ثورة تنبع من العمق الباطني لتعانق المرأى الكوني عبر امتداد ذاتي .. موضوعي .. يربط العلاقة الجدلية بين الحلم والواقع .. فالقصيدة عنده حركة اميبية متكاثفة الخطوط معبأة بالدلالات الانسانية المجتازة للحدود الزمكانية المشحونة بالتوتر والانفعال الحاد .. ففي شعره تفرغ الكلمة من شحنتها لتصبح نغما يتفجر بدلالات زاحمة بالهاجس والحدس والامتلاء الباطني .. لذا فهي ترى الكون حاضرا فيها باشكال وعيه الشعري ..

والمقالح في قصيدته (مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان) يستفيد من شخصية النبي نوح (ع) لما فيها من ابعاد فكرية وفنية ومواقف حياتية .. لذا كان قناعه ..

والقت عليك السجون شباك الحصار

والمقالم يقول في مقدمة ديوانه (من خلال سيف بن ذي يزن - الرمز والقناع - قدمت في هذا الديوان اطيافا من حزن جيلنا ..) وبضيف قائل في كتابه (الابعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن) (ان التأثير العميق لنظرية المعادل الموضوعي على الشاعر العربي المعاصر حيث يرى ان بحث هذا الشاعر عن معادل موضوعي لشاعره وافكاره قد اصبح تحت تأثيرات مباشرة وغير مباشرة لكتابات ت . س . اليوت ظاهرة عامة لدى جميع شعراء المدرسة الجديدة ولم يعد من السهل على القاري ان يجد الشاعر مكشوفاً كما كان الامر في القصيدة الغنائية اذ اصبح متخفياً وراء عمله الشعري قابعا خلف حدث من الاحداث ووراء قناع من الاقنعة التاريخية الاسطورية ..)

وبذا نجد ان تجربة الشعراء مع قناعهم يقصد منها الوصول الى غايات يقصدونها تنحصر في تشكيل رؤيتهم عن العالم والكون والتعبير عما يعاونه من خلال تقديم بطلهم النموذج القادر على صياغة الفعل الخلاق في قضية خلاصهم والانسانية ..

المصادر

- ١ - تجربتي الشعرية / عبد الوهاب البياتي / الديوان / دار العودة ج ٢ / ١٩٧٩
- ٢ - معالم جديدة في ادبنا المعاصر / فاضل ثامر / دار الحرية للطباعة والنشر / بغداد ١٩٧٦
- ٣ - الشمس والعنقاء / خلدون الشمعة / منشورات اتحاد الكتاب العرب / دمشق / ١٩٧٤
- ٤ - اتجاهات الشعر العربي المعاصر / د. احسان عباس / سلسلة عالم المعرفة / الكويت ١٩٧٨
- ٥ - دير الملاك / د. محسن اطيماش / دار الشؤون الثقافية / بغداد ١٩٨٢
- ٦ - دراسات نقدية في النظرية والتطبيق / محمد مبارك / دار الحرية / بغداد ١٩٧٦
- ٧ - زمن الشعر / ادونيس
- ٨ - رؤى العالم / الدكتور جابر عصفور / ٢٠٠٨
- ٩ - الرؤيا في شعر البياتي / محي الدين صبحي
- ١٠ - علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الادبي / د. سمير الخليل
- ١١ - رسالة الى سيف / عبدالعزيز المقالح
- ١٢ - بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره - د. احسان عباس
- ١٣ - قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر / عبد الرحمن بسيسو / المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٩
- ١٤ - الاسطورة في الشعر العربي المعاصر / د. انيس داود / دار الجيل للطباعة ١٩٧٥
- ١٥ - اقنعة النص / سعيد الغامي / دار الشؤون الثقافية ١٩٩١
- ١٦ - مدارات ثقافية في اشكالية النقد والحداثة والابداع / دار الشؤون

قلت لكم من قبل ان يثور ماء البحر

قبل ان تعربد الامواج

وقبل ان يفيض وجه الارض

قلت : الداء والعلاج

لم خفلوا ..

لم تسمعوا ..

كنتم هناك في الغيوم .. في الابراج

ارجلكم ممدودة كانت الى السحاب

رؤوسكم مغرورة في الوحل .. في التراب

فالقصيد تدبّر الواقع بوجوده البشري الذي يمشي عكس التيار .. لذا عكس الشاعر الصورة ساخراً (يجعل الارجل ممدودة الى السماء والرؤوس في الوحل) والسبب في ذلك لتعميق الدلالة وايحاءاتها .. اضافة الى ذلك اتكائه على الشخصية الادبية كقناع له دوره الفني فهناك (مالك بن الريب) و (وضاح اليمن) كي يعبر عن الاغتراب والمعاناة .. اما فيما يتعلق بشخصية القناع الاسطورية التي تشيّر دائما الى احداث وقعت في الماضي كما يقول (كلود ليفي شتراوس) اذ تشكل القيمة الفعلية للاسطورة يكمن في ان هذه الاحداث الماضية انما هي احداث دائمة تفسر الحاضر والماضي والمستقبل .. وقصيد القناع تشبه الاسطورة من هذه الناحية .. فهي تتحدث عن احداث وقعت في الماضي وعن شخصية ليس لها وجود الآن .. ولعل من اهم الاسباب التي دعت الشاعر الى استلهام الرمز الاسطوري والتقنع به هو كي يمنح نفسه قدرة على نقل تجربته الذاتية الى المستوى الجمعي .. أي نقلها من مستواها الشخصي الذاتي الى مستوى انساني جوهري كما يقول صلاح عبدالصبور في (حياتي في الشعر) .. اضافة الى توسيع افق المتلقي بما يزيد في النبض الشعري لوجدانه .. فهناك شخصية (سيف بن ذي يزن) التي يعمد الشاعر المقالم الى استخدامها كما في (رسالة الى سيف) .. فسيف بطل اسطوري ترويه الحكاية الشعبية ذات الطابع الملحمي .. والشاعر يستخدمه كرمز رؤيوي يفجر النتوءات والبرك الساكنة للعصر وليغير طابع الاشياء .. كونه يمثل حنين (الانا) المتمزقة بين الصحو والحلم ..

الى اين اكتب ياسيف؟

اين غدا سيكون ؟

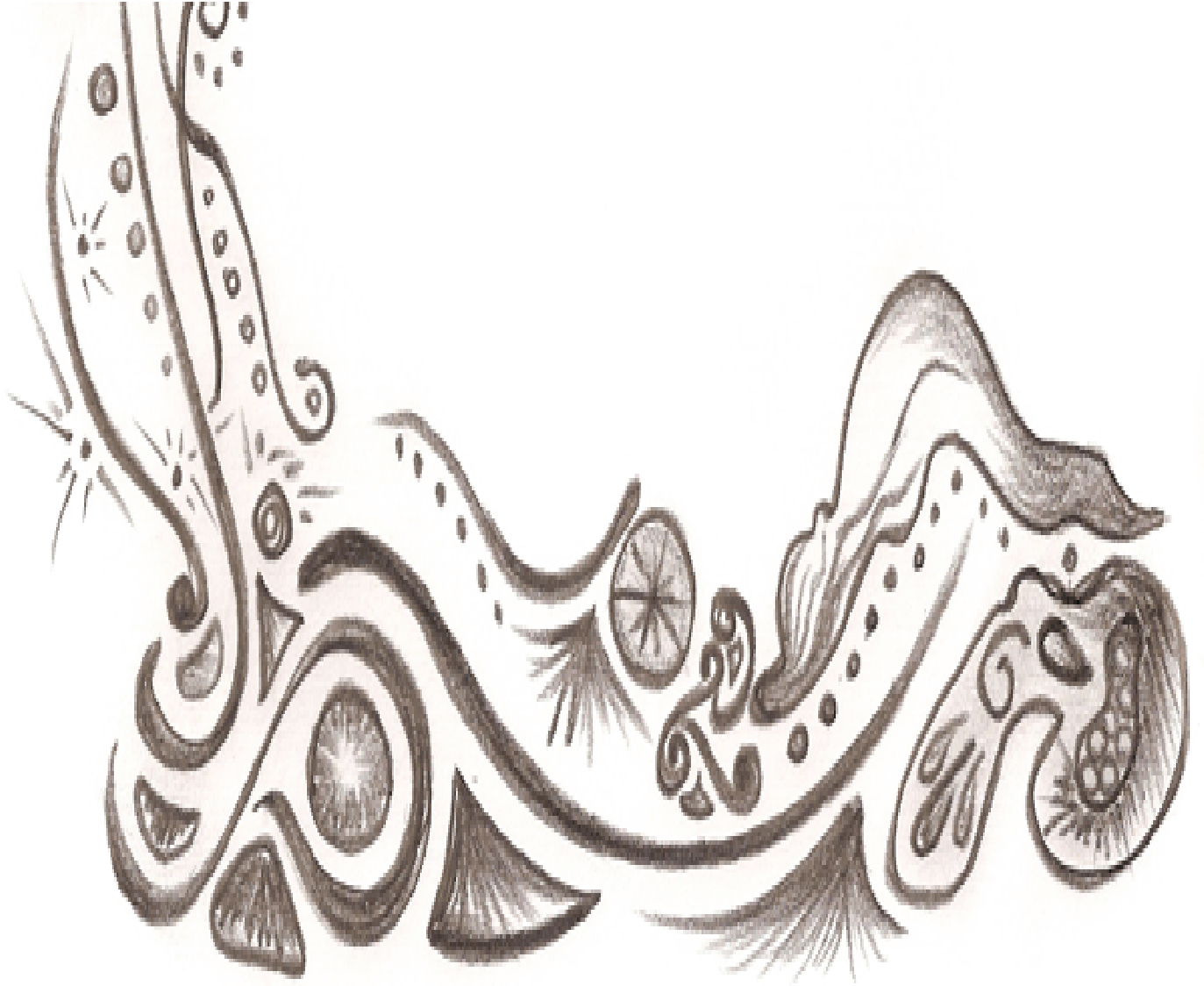
اخيا طليقا

أم احتجزتك البحار؟



- ٢٣ - اغاني مهيار الدمشقي / ادونيس/ بيروت/ ١٩٧٠
 ٢٤ - الحداثة في الشعر / يوسف الخال / دار الطليعة / بيروت/ ١٩٧٨
 ٢٥ - ديوان عبدالعزيز المقالح / عبدالعزيز المقالح / دار العودة / بيروت/ ١٩٧٧
 ٢٦ - الابعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن / عبدالعزيز المقالح / دار العودة / بيروت / ١٩٨٤
 ٢٧ - القناع في الشعر العربي المعاصر / د. رعد احمد علي الزبيدي/ دار الينابيع/ دمشق / ٢٠٠٨

- الثقافية ١٩٨٧
 ١٧- حياتي في الشعر / صلاح عبدالصبور/ دار اقرأ/ بيروت ١٩٨١
 ١٨- بدر شاكر السياب / المجموعة الكاملة / دار العودة / بيروت/ ١٩٧٤
 ١٩- كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل / ادونيس / المكتبة العصرية/ بيروت/ ١٩٦٥
 ٢٠- المجموعة الكاملة / شاذل طاقة / جمع واعداد سعد البزاز / منشورات وزارة الثقافة / بغداد/ ١٩٧٧
 ٢١- الاعمال الشعرية لسعدي يوسف ١٩٥٢ - ١٩٧٧ / مطبعة الاديب البغدادية
 ٢٢- الشعر العربي المعاصر / قضايه وظواهره الفنية / عز الدين اسماعيل / دار العودة/ بيروت ١٩٨٨





حوار مع الشاعر والناقد
حاتم الصكر

الإشكالات الداخلية لقصيدة النثر ستظل مشرعة ومفتوحة

اجرى اللقاء / صالح السويسي

حينما اقترحت عليه فكرة الحوار أجابني على الفور بتواضع العظماء مبدياً رغبة حقيقية في الإجابة عن كل أسئلتى مهما كان عددها ، ثم إنه أبدى جرأة و صراحة قل أن نجدها عند عدد كبير من الكتاب العرب . واحد من النقاد العرب الذين يتعاملون بلغة نقدية حديثة مع الأدب ، فقد بدأ حياته الأدبية شاعراً ثم ما لبث أن أفصح عن وجه الناقد المتخفي وراء الشاعر . في هذا الحوار تحدث الصكر عن رحلته مع الشعر وعلاقته بالفن التشكيلي ، و عن قصيدة النثر و " الكتابة النسوية " و الراهن الثقافي العربي ...



كيف يتراى لكم مستقبل الثقافة العربية في ضوء راهن سياسي واجتماعي يبدو ضبابياً؟

الصكر: السؤال يشخص بدقة ضبابية المشهد العربي الراهن سياسياً واجتماعياً، وهذا كافٍ لتفسير اللحظة الثقافية الملتبسة التي كان قدرها أن تواجه أكثر الأسئلة حرجاً وإشكالية. في (ضباب) الراهن الحزين.

أسئلة من قبيل الصلة بالآخر، والعولة / العالمية، والحداثة، والتأصيل، وسؤال الحرية الذي يتجوهر وتلتئم حوله كل التفاصيل والمفردات الأخرى. ولا أفهم كيف يتسنى للعقل أن يخلق سياقاته وإبداعاته في هذا الضباب المصنوع من دم وتراب.

لذا فان (مستقبل) الثقافة العربية غامض، متلون بلون المشهد الدموي -بالعنف والموت العربي الذي تفيض به الشاشات كل دقيقة- والتراب الذي تذرّه الخطابات التي تعيش خارج زمننا وخارج التاريخ، وتحدث عن غزوات وبيعات وإمارة وتكفير.

لكن القراءة الهادئة المحتكمة إلى حركة التاريخ وما جرى في الماضي لأيامنا العربية الغربية يعلم أن روح العنقاء التي تطبّع بها الإنسان وخروجه من أنفاق العتمة والتخلف والاستبداد والاستعمار، ونهوضه كل مرة، تعطي أملاً بصحة ثقافية تناسب ما يحدث في العالم من متغيرات. ولا أدري أذا كان ما جرى بأيدي المغول -مثلاً- يصلح أمثولة هنا. فقد ساد الظلام تماماً لكنه لم يمنع عودة التنوير ولو ببطء بعد ذلك. وهذا بعض عزائنا وأملنا في الخلاص.

المشكلة أن العيش في الحاشية أو على هامش الحياة والعصر هي ضرب من الموت، والثقافة في حقيقتها هي تمثيل للحياة والحرية والمستقبل، فلا يستقيم لها أمر مع الجمود والحجر والعسف والاحتلال. فرصة واحدة لثقافتنا بمعنى التجدد والإبداع والحياة أراها في ألا تدع أقدارها بيد السياسيين والأنظمة، فالسياسي والثقافي شأنان ووجودان مختلفان رؤية وإستراتيجية ووسائل. مهما حاولنا تكييف الخطابات ولوي الكلمات وتعديل المفاهيم لتقريب الخطط والأهداف باسم الفن للحياة وغير ذلك، فالحياة ليست مخلوقاً سياسياً يصطف على وفق المصلحة الآنية والتحالفات العابرة، وذلك لا ينفي الفكر أو الأيدولوجيا التي تنتهي لحاضنة فلسفية أو نظرية. وحق الكاتب والمثقف في الاصطاف الفكري والاختيار.

وفي لحظة كهذه، فريدة الالتباس والاختلاط والغربة والعنف، لنا أن نكرّس الثقافة في قنوات أخرى غير تلك التي شوّوها الإعلام السياسي، كمجالات التعليم والتربية

والفنون والآثار واللغات والسياحة والترجمة والمسرح الحر وغير ذلك مما يصل دون وصاية أو خضوع للتراتب الذي أوجده الإعلام الفضائي اليوم بإبعاده الثقافة إلى أسفل هرم الأولويات لصالح الهبوط الذوقي والدعاية والتزوير.

تتهمون الإعلام الفضائي بتكريس الهبوط الذوقي والدعاية والتزوير... ألا ترون أن التعميم غير وارد ذلك أن بعض الفضائيات على قلتها تؤسس لمشروع ثقافي مغاير؟

الصكر: التعميم خطأ منهجي وفكري أحاول - وأتمنى - ألا أقع فيه. وأنا لا أذهب إلى تعميم الاتهام بتزوير الثقافة وتسطيحها وخلق هبوط ذوقي عام وتهميش الثقافي الحقيقي والعميق على الفضائيات كلها، ولكن في أحسن الأحوال دعنا نسأل كم من ساعات البث تخصصها هذه الفضائية أو تلك للثقافة بجوانبها المختلفة-قضايا-تعليم-فنون-كتب -إبداع-تراث موروث شعبي.....؟ النتيجة ستكون متواضعة بل لا تذكر إزاء المسابقات والأخبار والبرامج المتنوعة والأفلام المعادة، وتغيب من حين لآخر البرامج الثقافية على قلتها لصالح التوافه من الفقرات والبرامج السطحية التجارية الهدف. يا صديقي العزيز المسألة واضحة، فالإعلام لا يريد أن يقود الرأي العام أو يخلقه بل هو يتبعه ويتفنن في تطمين أفق انتظاره-بأصطلاح نقاد التلقي-.

تعتبرون من أكثر النقاد العرب الذين تناولوا قصيدة النثر العربية بالدرس والبحث، خاصة في ما يتعلق بالإيقاع، إلي أي مدى - برأيكم- استطاعت هذه القصيدة أن تنتزع لها مكاناً لدى المتلقي العربي المجهول على الإيقاع؟

الصكر: في أحدث كتاب مترجم عن الفرنسية حول

ويخونها ويسفهاها. لكنها-وهذا ما حصل لشعر الرواد المعروف بالشعر الحر-سوف تُقبل وتدخل في ذخيرة قراءة القارئ من بعد.

وأحسب أن الترجمة -التي توصل الشعر لنا وتدعونا لقراءته خارج الاشتراطات الوزنية والنظام البيئي-ساهمت في جعل المتلقي يعاين تجربة قصيدة النثر بفضول. وهي حالة تنقله من بعد الى القبول. غير متناسين أن النماذج المنسوبة إلى -والحسوبة على- قصيدة النثر لا تخلو من كثير من الفهامة والركة والإدعاء والרטانة وسوء فهم وظيفة النثر في القصيدة. وهو أمر يصاحب الجديد والمستحدث دوماً. وفي شتى الأنواع. وذلك يضيف مبرراً لضيق المتلقي وتردده.

• تقولون "إن جوهر ما قامت عليه شعرية قصيدة النثر ونظامها الفني - ومنه إيقاعها- هو تقريب المتناقضات، والبحث عن الشعر خارج تسمياته المألوفة .. إذن فهذا الشكل من الكتابة مازال يحاول افتكاك موقعه رغم مرور عقود على بداياته العربية ؟

الصكر: العقود التي تشير إليها لا تعدّ كثيرة في عمر الأنواع الأدبية والأجناس. وهذا ما يؤكد تاريخ بعض الأجناس كالرواية. والأنواع الشعرية والأشكال كما عرف بالشعر الحر مثلاً. فهي لم تلق قبولا واستقراراً في أعرافها وتقاليدها إلا بعد عقود. بل ما زال الكثير من الإشكالات المثارة حول الشعر (الحر) قائماً على مستويات شتى: تداولية وأكاديمية ورسمية أحياناً.

الإشكالات الداخلية لقصيدة النثر والتي تخص تخلّقها ووجودها كالإيقاع واللغة والصلة بالموضوع والسرد ، الى اخره. ستظل مشرعة ومفتوحة. وذلك دليل غنى قصيدة النثر. وانسجامها مع خصائصها الأسلوبية والفكرية. فقصيدة النثر معنية بالأسئلة وإثارة قلق قارئها. انها لا تمنح يقيناً بل هي تقوم على بلبلية يقين قارئها. والبحث عن المغاير والمسكوت عنه.

هل هي نوع شعري مشاكس؟ نعم. إنها هدامة بانية في آن واحد. وذلك أمر أكثر خطورة من مجرد اقتراحها جمع النقيضين معا : الشعر والنثر.

يرى البعض أن الجيل الجديد من كتاب قصيدة النثر لم يضيفوا شيئاً بقدر ما انساقوا في تيار التقليد لما هو موجود؟

الصكر: الجيل الجديد في الكتابة الشعرية الراهنة هو الجيل الثالث وراثياً وحياتياً اذا ما اعتبرنا جماعة شعر الجيل الأول

قصيدة النثر يقر مؤلفه ميشيل ساندرنا بأن قصيدة النثر تثير أسئلة مخيفة لا لأنها تريد إلغاء التناقض القديم بين الشعر والنثر فحسب ، بل لأنها ترغب النظرية الشعرية على البحث عن طبيعة اللغة الشعرية ذاتها. وإذا كان هذا الخوف والقلق يثار في مكان كفرنسا شهد ولادة قصيدة النثر قبل قرنين تقريباً. فان من حق المتلقي العربي أن يتردد في قبولها نوعاً شعرياً. وهو أي المتلقي قد تكون ونشأ في ظل مفاهيم راسخة وشعرية قوية ونماذج للشعر استقرت في أفق تلقيه واستقرت دون تعديل لعدة قرون.

لكن ذلك ليس رهانا نهائياً ، فالمتلقي هو المستودع النوعي الذي تحتفظ الأنواع والأجناس الأدبية داخله أو عبره بهيئاتها وأشكالها. وتدافع عن وجودها بالأعراف التي تستقر في تصوّر المتلقي لها.

إن جوهر ما قامت عليه شعرية قصيدة النثر ونظامها الفني -ومنه إيقاعها- هو تقريب المتناقضات. والبحث عن الشعر خارج تسمياته المألوفة. وهي بذلك لا تنفي الشعر أو تُهينه كما يشاع في الحجاج أحياناً. بل هي تنتصر للشعر عبر توسيع وجوده وكيونته وجلبه من مناطق قصية تبدو بعيدة عنه أو غريبة في المفهوم الشائع للشعر. والمتكون على وفق ذائقة قديمة.

هذا الأمر حفزني للبحث عن إيقاعات بديلة تعطي قصيدة النثر موسيقاها الشعرية الخاصة وتخلق (الأثر) الذي تخلقه الأوزان والمستلزمات الموسيقية التقليدية.

هنا وجدت في السرد مثلاً تعويضاً إيقاعياً يُغني القصيدة ويجلب لها موارد شعرية هائلة. أفلح في استثمارها جيل الحداثة الشعرية العربية. المتلقي إذن جسدٌ تدافع الأنواع من خلاله عن وجودها وهذا ما يعلمنا إياه تاريخ الأدب وظهور الأنواع الجديدة. فالمتلقي والمبدع نفسه يرفضها



القصيدة النثرية. وجمّع عندي ما أسميته في موقعي الإلكتروني (الهبوط الى برج القوس) ويلاحظ القارئ أن القصائد موسمية متباعدة الولادة: غرام لا أنفك عنه كما يبدو! نشأت - كأغلب الكتاب العرب - على تربية شعرية. لا في كتابي الأول الذي قرأته صغيراً أو الأمثال الموقّعة التي يرددها الوالد ، وأغاني المهد واهات الجنوب في تعب الأم وسهرها فحسب. بل في ذائقة جيل الستينيات الذي أنتمي اليه ثقافياً. وهو جيل كان الشعر فنه الأول. وحدثته مختبر الانتماء للعصر والجيل معاً. وهكذا تتحجم تجربتي الشعرية بانحيازي للتجديد. ثم الأيغال في البحث عن أشكال ممكنة في الشعر. إضافة الى مسمياته المألوفة والمعروفة. وليس في ما أكتب جديداً عما تألفه الكتابة الشعرية الحديثة اليوم. لذا أخذ النقد بكونه كتابة استباقية وطامحة ومستقرّة أغلب جهدي واهتمامي. في الشعر لا أسال عن طريق أو محطة. فكل شيء محتمل ومتوقع كالزلازل والعشق والسفر الحر .

• **تعترفون بمقولة ((الكتابة النسوية)) في ما يرفضها البعض الآخر، ألا ترون أنكم بذلك تكرسون مبدأ التفرقة الجنسية الأدبية ؟ بمعنى آخر أليست الكتابة هي نفسها سواء كانت عند الرجل أو المرأة؟**

الصكر: عملي في التدريس بالجامعة دعاني للبحث في الكتابة النسوية العربية - طبيعتها. خصوصياتها. أزماتها. محدّداتها وموانعها. الاكراهات المسلّطة على المرأة بكونها كاتبة ومن نوع اجتماعي مهمّش - هكذا وجدت نفسي أخوض في اطروحات النقد النسوي. وأتملى صورة المرأة في كتاباتها. وحجم اجترارها لما رسخ عنها في المعتقد الجمعي والخطاب الادبي والاجتماعي. المصنوع من طرف ذكور بالمناساة.

نظرياً وتطبيقياً وجدت ما برّر لي الاعتقاد بوجود كتابة

وشعراء السبعينيات الجيل الثاني.. لقد تغيرت مياه كثيرة من حولهم. داخليا بانحسار الحماسة والتبشير والنموذج الفرنسي- لدى الجيل الأول. ومحاولة الفكّك من تقليد الرواد النثرين والبحث عن مرجعيات جديدة -لدى الجيل الثاني.

الجيل الجديد يحق لنا جيل كتابه على انفراد. لأنهم بدأوا أصلاً دون تجارب وزنية كما هو حال أغلب شعراء الجيلين السابقين . وصارت لهم مرجعيات لا تقف عند تجارب أدونيس وأنسي الحاج... فقد استجذت أصوات مؤثرة فيهم عربياً. وتعرفوا على شعراء غربيين لم يكونوا مؤثرين في سابقهم. فضلاً عن تراكم التجارب الكتابية وتنوعها. ويحف بذلك كله تبدلات أسلوبية وشكلية. فتجارب الشباب اليوم تتراوح بين القصائد القصيرة والقصيدة الواحدة الطويلة. الى جانب الاستعانة المركزية بالسرد وتقنياته وامكان وجوده في الشعر. وزجّ السيرة الذاتية في القصيدة. والتخفف من المراجع الاستعرافية. هذا كله أعطى للغة الكتابة الجديدة طابعاً مشاكساً ومتنوعاً. يوازي اشتباك الحياة العربية ذاتها وآحتدامها في العقود الأخيرة - ونستطيع تقصي ذلك التبدل في الدراسات النقدية - النصّية خاصة.

ذلك لا ينفي (التقليد) والإجترار الأسلوبية. والإمتهال للغة براقّة أو بنى صورية وتراكيب صادمة موجودة في كثير من تجارب هذا الجيل . تحسّ أحياناً أن ثمة قصيدة واحدة تعاد صياغتها من طرف شعراء متعددين!!!! ولكن ذلك لا يلغي المنجز الذي تعكف عليه أصوات لها حضورها في مشهد الكتابة الشعرية العربية الجديدة. ولا يسمح بواد التجربة بأي حال.

• **بالإضافة لممارستكم للعبة النقدية ، تغازلون الكتابة الشعرية، ماذا عن هذا الجانب الآخر من تجربتكم الإبداعية؟**

الصكر: وصفكم هذا (المغازلة) دقيق رغم شاعريته!! فصّلتي بكتابة الشعر عشقيّة لا زوجية. بمعنى كوني شاعراً غير مُكرّس - رغم دواويني الثلاثة المنشورة- يهبني حرية الكتابة المزاجية لا الوظيفية. هذا تفسير علاقتي بالشعر. أقرؤه بحبة تفوق حب كاتبه نفسه أحياناً - وهذه احدى نغم وفضائل المناهج الحديثة - وأكتبه كما تُؤدّي الطقوس العشقية - بسرّيّة ورغبة - ولكني لم أبتعد عن الشعر حتى وأنا على سواحله وشواطئه. أعني أن نقد الشعر يجعلني قريباً منه ولصيّقاً بنبضه ومتغيراته. أكتب أحياناً ما يدفع عن نفسي ألماً يشف. فتكتّفه

التصنيف الجنسي: ذكر/أنثى. وهو مبحث يندرج ضمن النقد الثقافي الحديث الذي يرصد ذلك حتى في كتابات الرجل بوعي أو لا وعي.

• لديكم اهتمام بالمشهد التشكيلي، من خلال عديد الكتابات والمتابعات النقدية، ماذا يمكن أن نعرف عن هذه الاهتمامات؟

الصكر: قلت لك انني من جيل الستينيات ثقافياً. وهوجيل امتزجت في خلايا دمه ومكوناته السياسة بالأدب والفلسفة والسينما والمسرح والتشكيل والأساطير والاثار..... وفي جو بغداد المفتوح ثقافياً أثناء دراستنا الجامعية وبعدها أخذت أتابع المعارض والندوات والصحافة التشكيلية. كما أن بغداد تنفرد بين العواصم العربية بنُصَبِها وجُدرانِياتها وتمائيلها وساحاتها ومتاحفها المتنوعة، وهي تخلق انتباهاً مبكراً لوجود الفن في جماليات المدينة وحياة أهلها. وذلك شدني كمشاهد ومتابع أولاً، ثم كان التراث الرافديني القديم سواء بأساطيره أو فنونه مؤثراً آخر. وهكذا نشأت اهتماماتي وتطورت ثم تبلورت خلال عملي في تحرير مجلة (الأقلام) التي يشهد الزملاء والقراء أنها - خلال عملي في ادارة أو رئاسة تحريرها- أولت التشكيل اهتماماً كبيراً بالمتابعة والنقد والدراسات واللقاءات وقراءة اللوحات التي تصدر كل عدد في أغلفته الخارجية والداخلية.

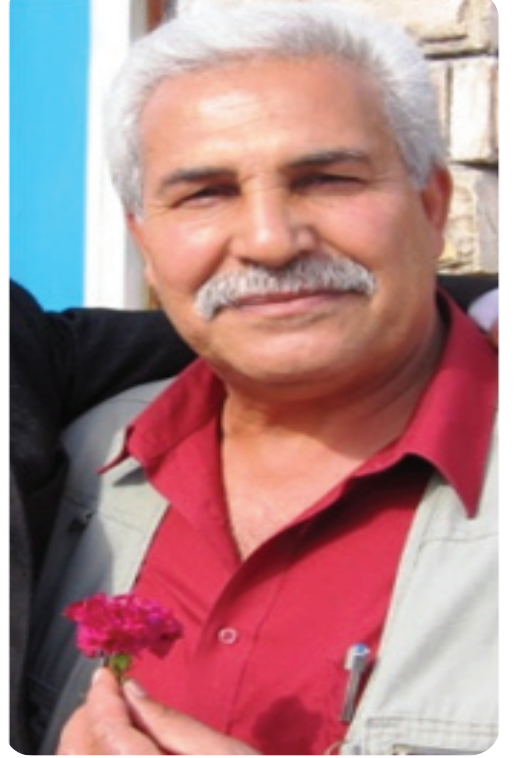
ثم كان لقائي بالفنان الراحل شاكِر حسن ال سعيد وندواتنا الاسبوعية في مركز الفنون ببغداد ضمن جَمْع أسمىناه (مؤسسة الخطاب الجمالي) وضمَّ نقاداً وفنانين وأدباء. كنا نحرص ال سعيد وأنا على استمرار وتنظيم برنامجه أوائل التسعينيات. ولاحقاً وجدت على مستوى التلقي الجمالي مشكلات مشتركة بين قراءة الشعر وتذوق عمل تشكيلي. فعكفنا على دراستها من هذه الزاوية فضلاً عن ان العلاقة الممكنة بين الشعري والتشكيلي ومظاهرها أخذت نصيباً من اهتمامي. شاركت بهذا الدافع في ندوات تشكيلية-منها عندكم في الحرس بتونس قبل عامين- وفي عمَّان بالاردن ومسقط وصنعاء. كما كتبت دراسات ومقدمات لمعارض تشكيلية عدة. وجمعت بعض دراساتي تلك في كتاب أتأمل نشره قريباً.

التشكيل والرسم خاصة شعر بلغة ثانية يمنحك مساحة من المتعة الجمالية والاحساس البصري بالجمال بكيفيات متقدمة وراقية وهذا ما يجذبني للفن وللحدائق الفنية البصرية خاصة بما أنها بحث عن جماليات مسنَّطة في المكان والنفس والفضاء في ان واحد



نسوية ذات امتياز وخصوصية. لا بمعنى المدح بل بالوصف فقط. فلي بدوري اعتراضاتي المنشورة على الخطاب النسوي النقابي خاصة والذي يكرّس العزلة ويمنح امتيازات -لا ميزات أو سمات فنية - لكل كتابة نسوية مهما صغر شأنها. ودون التدقيق في دوافعها وحقيقة التجربة الكامنه وراءها. ودون فرز الاستعراض الجنسي عن الوعي بنوع والدور الاجتماعي المفترض والمتحقق. وفي احدى مؤتمرات الكتابة النسوية - في القاهرة قبل عامين- ناقش التجنيس الكتابي لأبداع المرأة وعارضته -وهذه مفارقة - أصوات نسوية مشاركة بحجة رفض العزل وطلب المساواة. ثقافياً تبدو المسألة أبعد من ذلك وأعمق. وهذه عودة لسؤالك. فثقافياً تعاني المرأة اكراهات مضاعفة تتعقب ملفوظاتها وتحيلها اليها أخلاقياً. كما ان وضعها أو دورها الاجتماعي حديداً. يعاني من تهميش دستوري وعائلي وعُرفي وتاريخي وديني. وهأنذا تسمع بالأمس مجلساً نيابياً منتخباً- في الكويت -يرفض اشراك المرأة حتى في التصويت لا الترشيح! أما وجودها كجسد وذات فلا حاجة للتدليل على تغييبه من الحياة وكذلك مصادرة ارادتها وممارسة العنف والعسف عليها بشتى السبل. وحتى في المستوى اللغوي فالمؤنث هو الضعيف دوماً. والأنوثة هي الضعف والتهمة.

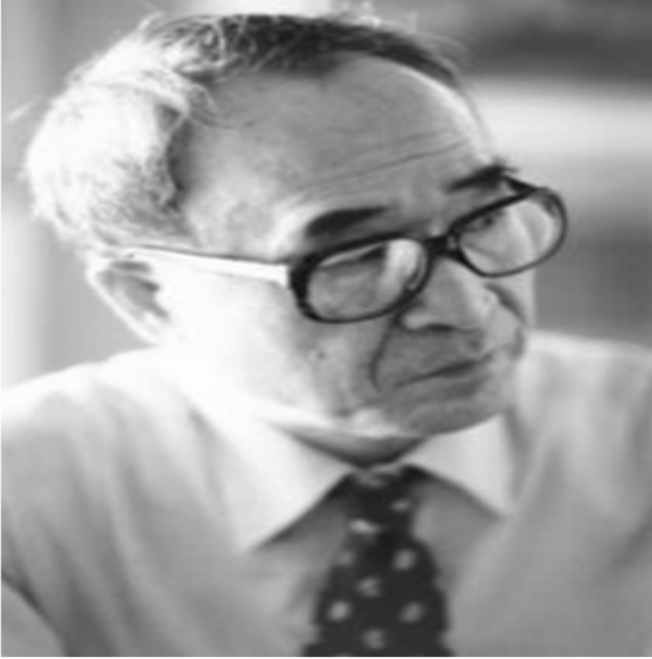
من هنا صرنا نعتقد بأن ما يصدر من ملفوظ أدبي أو فني نسوي هو متأثر بالضرورة بهذه الاكراهات والمحددات القاسية. ما يستلزم قراءته بخصوصية يتيحها النقد النسوي الذي أطمئن لتشخيصاته وأجراءاته محترراً مرة أخرى بأن تجنيس الكتابة النسوية لا يعني اعطاء المرأة الكتابة وكتابتها امتيازاً وتفوقاً. بل هو اجراء للمساءلة والقراءة فقط. وأية قراءة بمقرب نسوي ستكشف اللغة المتخفية وراء الخطاب والوعي بالنوع الاجتماعي ودوره-لا



من الشعر الكوري المعاصر : تو- گل الذي عضه الكلب ، وقصائد أخرى

للشاعر كو أن - ترجمها عن الأنكليزية
صباح محسن جاسم

مطلع أيلول ١٩٣٣ ولد - كو أن - (KO Un) في مدينة كونسان ، ضاحية جولا الشمالية لكوريا .
تأثر بقراءته الأولى لشعر أحد الشعراء المجذومين فبدأ نزيف الشعر. واجه معاناة فظيعة بكل ما يعنيه
الاحتلال من مجازر ومصادرة للحريات فقد شهد وحشية هائلة سيما المراحل المبكرة للاحتلال الياباني
لكوريا (١٩١٠-١٩٥٢) وفي ١٩٥٢ انضم إلى البوذية وهو في حالة من اليأس العميق. أسس لصحيفة
بوذية في ١٩٥٧ وفي ١٩٦٢ تخلى عن البوذية متحولاً إلى العلمانية.
عرف ككاتب عام ١٩٥٨ منوها تجاوزت نتاجاته المائة وخمسين من دواوين في الشعر والرواية
والمقالات والمسرح الدرامي والنثر ، ترجم له إلى الكثير من اللغات، الأسبانية، الألمانية، الفرنسية،
الإنكليزية، اليابانية والصينية. عمل محامياً للحقوق من أجل المدنية بغرض إعادة توحيد كوريا. عام
١٩٧٤ أصبح الناطق لجمعية الكتاب الحرية العملية. عام ١٩٨٨ أصبح رئيساً للرابطة العامة للفنانين من
أجل الديمقراطية. في ١٩٩٢ تسنم موقع رئيس رابطة الكتاب للأدب الوطني ورئيس اللجنة التحضيرية
لجمعية أدباء جنوب وشمال كوريا . عمل أستاذاً في جامعة بركلي. في عام ٢٠٠٠ دعي كمندوب خاص
في لقاء القمة لرؤساء كل من كوريا الجنوبية والشمالية. كما دعي لقراءة أغنيته الجميلة حول السلام في
قمة سلام مدعومة من قبل الأمم المتحدة في قاعة جمعية نيويورك العامة.



الشاعر كوان

نتيجة لنشاطاته وآرائه السياسية سحب منه جواز سفره عام ١٩٨٥ . تزوج من سانغ-وها لي . ولدت له بنتا واستقر في آنسونغ جنوب سيئول من ثم بدأ مواصلا أضخم منجز أدبي له.

منح عدة جوائز أدبية وثقافية منذ عام ١٩٧٤ وحتى الوقت الحاضر. يمتاز شعره بالعالمية والخلود . رشّح اسمه للمرة السادسة لنيل جائزة نوبل للآداب.

بدأ حياته الأدبية كحدثي الآ أنه في الفترة ما بين ١٩٧٠ و ١٩٨٠ وبسبب من الضغط على الحريات . بدأت اهتماماته السياسية تظهر في منجزه الأدبي. واحدة من أهم قصائده في تلك المرحلة " السهام" . يقول فيها :

متحولون إلى سهام/ ننطلق جميعا . جسدا وروح/ مخترقين الهواء / ننطلق . جسدا وروح / لا سبيل للعودة .

سُجن وعذّب عدة مرات بسبب معارضته لسياسة الدكتاتور بارك جنك-هي . قرر وهو داخل السجن تأليف قصيدة عن كل شخص التقى به في حياته . نشرها في مؤلفه (عشرة آلاف حياة - ٢٠٠٥) . كتب من داخل زنزانه :

هذه الزنزانة الخاصة بالسجن العسكري/ ليست سوى غرفة لمصور معتمة / من دون أي ضوء جعلتني أضحك كأحمق / في مرة كانت تابوتا يحتضن جثة / مرة كانت البحر بكلّيته / يا للعجب! / قلة من الناس يبقون أحياء هنا . - من ديوان قمر السنة الجديدة ترجمة براذر أنتوني- من ديوانه - نزول من جبل - يقول :

أين الجبل الذي نزلت منه توا؟

أين أنا ؟

على أن آلن كنسبيرج يرى فيه : " كوّ أ و ن شاعر رائع . تركيبة من انحدار بوذي متحرر عاطفي سياسي . ومؤرخ مناصر للطبيعة."

* تو- گل الذي عضه الكلب

"إم - سَن " فتاةٌ من وادي أوكجونك

و " باك تو- گل " شاب

من خارج " ويست گيت " .

خابًا وصارا يتواعدان.

يوما عند منخفض حذو القبور

في أعالي مدفن عائلة "إم - سَن " بالذات

أمسك "تو- گل" بالفتاة "إم - سَن "

وبلمح البصر تعدّر عليها المقاومة فكانا متلاحمين
من ثم ظن كلب الفتاة "إم - سَن" الذي تبعها
إن سيدته قد هوجمت.

سرعان ما أنشب أنيابه

عميقا في "تو- گل"

حين تماثل فخذ "تو- گل" للشفاء

صار يتباهى " تطلعوا هنا:

انظروا هنا . يا لعضّة الغرام ! تأملوها"

إلا أنه خاتمة المطاف . امتثالا لأبيه.

تزوجت "إم - سَن" من أبن رئيس مقاطعة هويهون.

فيما شاعت القسمة لـ "تو- گل"

أن يحظ بفتاة ضخمة من كونسان.

الفتاة الضخمة إياها غالبا ما تتعرض للنهش من "تو-

گل".

* شرع أبيض

لا أحد بحاجة لهبوب عاصفة . بالتأكيد !

على أنك أنت أيها الشرع الأبيض عند البحر

تتوق لعاصفة من كل قلبك:

ذلك لأن فقط في العاصفة

يمكنك أن تكون حيّا.

شرع أبيض واحد من المعاناة والشوق.

هناك بعيدا على اليم الأزرق الغامق:

كيف اذن يكون الميناء فقط للمغادرة ؟

قبل النوارس.

عيون أخرى

تفتش عنه

مرحبة هي الأخرى.

في نظر زوجات البحارة

يفصلهن بحر

عرضه ألف فرسخ

كيف يقتصر الميناء

فقط على المغادرة؟

* فأكهة

تلعب بالشمس المتوهجة

طوال الصيف

تلعب مع الليل الحالك الظلمة

قد خلقت

تلکم الوروك القرمزية عند سياج النسرين البري

واذن! هي ذي تنضج على صوت

الجدجد طيلة الليل بأنشودته الساحرة.

* شحاذان

شحاذان مُنحاً طعام عشاء

جلسا يتقاسمانه

فضوّع مشعّاً الهلال

عقب ايفان ام. كراجر حول هذه القصيدة القصيرة جداً:

"أجدها مؤثرة بعمق. ملؤها التعاطف. على ان الشاعر

كو أون لا يريد منا ان نلمس شدة الجوع لدى هذين

المتسولين بغاية اطعامهم بل داعيا ان اثنين من البشر

هما على قدر من التواصل الأنساني حتى في أقصى ما

هم فيه من العوز. هذان المتسولان امسيا معلمين لنا .

هدهما الجوع إلا أنهما يتشاركان في القليل ما لديهما

.قدما لنا موقف الإنسان في لحظاته الأكثر يأسا. ولكن

الأكثر عمقا."

Songs for Tomorrow *

A collection of poems – Translated by Brother

۱۷۰ Ko Un, Green Integer ۲۰۰۲-۱۹۱۰ Anthony

معركتنا!

ليس بمقدوري أن أشيح نظراتي بعيدا.

فبالنسبة للعشب الذي تحت أقدامي

هذه النسمة الخفيفة إن هي الآ عاصفة!

* أين كتبي الجديدة؟

كتبي العشرة آلاف!

رميتها جميعاً

كما أرمي فضلة من شرابي

الشارع مليء بالنفايات فلا خوف من الوحدة

ها أنا أرميك.

كُلُّ كُتُبِي العشرة آلاف!

لا!

لا! أنا احتج. لكن بيني وبينك

فقد استبدل الصراع بسلام أحرق

لذلك أرميك.

الآن. تحت قمر صباحي صبور أخرس

أنا في طريقي

أبحث عن كتبي الجديدة

المختلفة عنك أيتها القديمة

أنا في طريقي.

أرميك مرارا وتكرارا

أنا في طريقي في مكان ما.

أفتش في مكان ما

عن جحيم الحكمة الجديدة

أنا في طريقي إليك.

* نجوم لا تحصى ولا تعد

الليل. جد طفولي . بإشراقه أجمه العالية.

ظلام مطبق دامس يكافح بكل قوة.

مثل أية حصاة على الأرض تتوق

للطيران صوب السماء من ثم

لتضرب كل الدموع في الأسفل هناك.

* ندى الصباح

هذا الانتشاء الذي لا مفر منه .

آه. لرغبتني .

التي مؤابها في قطرة وحيدة من ندى الصباح .

* عود للميناء

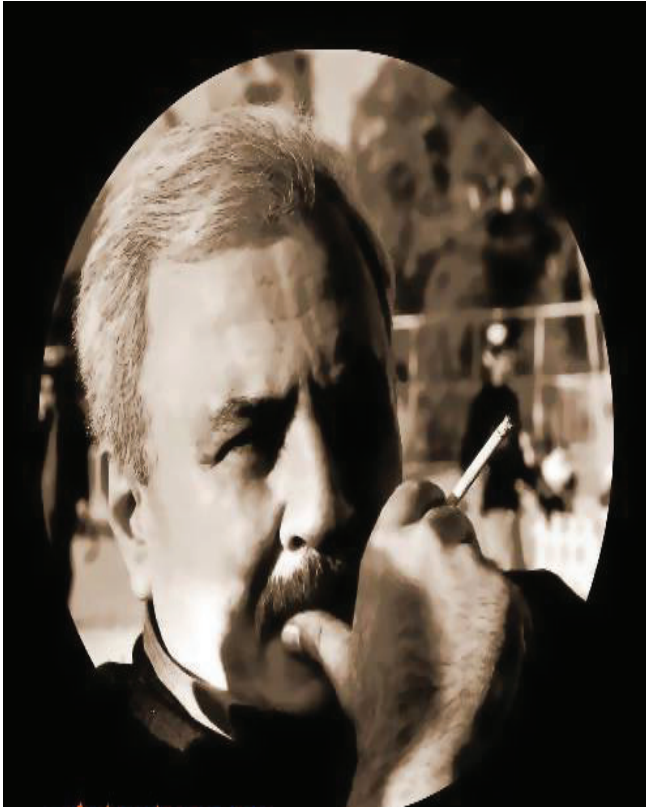
حين يعود مركبٌ إلى ميناء

فالنوارس هي

أول من يحييه فتستقبله

إزالة الغبش عن سمعة المفترى عليه (دبش) *

سلمان داود محمد



بائع الخرافات

إردعيني بمهارة

واقطعي سيولة الضوء عن كؤوس رؤاي ،

فَهِذا الإِطمْنان وغد بملابس فضفاضة

قَدْتُ من حماقات الكسالى

لا يلانمني الهدوء

ولا هذه الخدعة المسماة (فرح) ..

أنا من مدن لا تنام إلا تحت تصاوير طغاتها والضحايا ،

ومن أناس حطب - مدد - لكل جهنم في الأرض

إردعيني بإتقان

ولا تأخذنك الرأفة بآياتي المحروسة بالمسك والحجر الكريم

فأنا إمام حاذق

اسدل على حدائق الفتیان ليل الفتاوى

وهذا الترميل الذي في الأنسات

معجزتي الفاخرة ...

مخاتير المدن

هكذا أنت دائماً أيها الجنائي الطريد

عليك مراراً أن تقطع الدروب ،
الدروب المحفوفة بالشواذ وبخور أعمى ومتهتكين
حتى تصل الى وردك المهدد غالباً
بأضرحة موتى جد
وأحياء ماسخة تنتزع الملح من دمعك
وتحتسي الندى وتثمل بالإرجوان

لقد سكرنا الآن ثم ارتحلوا و... غابوا

في حين ظلت عفونتهم في فقه الروائح
ساطعة

شماتة

عزيزي الوجد

هل تعلم : أن يوم الحساب لا يتقن سوى جدول الضرب ،
وأن (دجلة) هو حاصل جمع دموع الإمهات على بلد ...
وهل تعلم : أن (رب الطرمبة) هو الأول في طابور دفع
فواتير المياه ،

وان (الفرات) الذي كان نبي الحقول أصبح نفراً مُدمجاً
في البلاط الملكي

يستوفي من ذوي الغرقى أجور الغرق ...

وهل تعلم يا عزيزي أيها الوجد

ان لا مأوى لك إلاي

ولا ملاذ لك إلاي

ولا ازدهار لك إلا من خلالي ..

فهل تعلم يا عزيزي الأليم

أنني سأخونك الآن

وسأعمل بهمة على تشريدك في مدن السعداء المغفلين

الى الأبد ،

لاني (ويا لشماتتي الكبرى بك)

سأحرمك من الإستيطان بي

وأموت

خيانات سعاد

بعد حروب شتى وبضع رصاصات لا تعمل

عدت الى البيت ومن عنقي حقيبة تتأرجح - فيها أصابعي

وكتابي المفضل (اللاشيء بين النظرية والتطبيق)

طرقت على الباب بصوت ملهوف :

يا أهل الدار ..

يا دار الأهل ..

..
يا أهل الأهل ..

...
يا دار الدار ..

..
يا ااا أهلي

عجباً .. لا أحد يشفي عطش النداء ويرد : ها ...

على الرغم من أن الحديقة يافعة الى حد لا ذبول عليه ،

وواجهة المنزل لامعة بشكل لا بأس به ،

والأضواء فائحة بألق خجول ،

وكلبتنا (سعاد) هي نفسها سعاد الكلبة ...

كل شيء على حاله .. على حاله تماماً ،

باستثناء شيء جديد .. جديد حقاً وعلى هيئة يافطة تقول

:
هنا (مقر حزب الـ) .. المركز العام

ها !!!!

ابتسمت قليلاً مخافة أن يشك بي العابرون

أخرجت أصابعي من الحقيبة

صرت أتلصص حياتي مثل أعمى في تجاعيد الباب

قرأت آثار بساطيل

وخربشات طفولة هاربة

وبقايا حناء لنذر قديم

وظل أمل أدار ظهره لعتبة البيت وغاب

فأبتسمت كثيراً هذه المرة كي يشك بي العابرون

وأهرب الى الحرب ثانية

أبحث

في

الملاجيء

عن

صور

العائلة ..

ملائكة مغفلون

الرعية دجاج موائد لا سكان سموات ..

ربما لهذا السبب

كان كبير رعاة المؤمنين

يتعشى صقراً كل يوم

ويسكر برحيق تم تحضيره

من حبر لافتات وهدير تصفيق ودمع جريح...

وأسمه الكامل هو (عزرا ساسون دبش) ودبش معناه العسل في اللغة العبرية - إذ كان مدير ميناء البصرة وكان يقوم بمفرده على أعمال هذا ميناء ويدفع أجور العاملين فيه ...

بعد حادثة (فرهود اليهود) بفترة قصيرة ترك دبش العراق وأستقر في (إسرائيل) وتسلم مسؤولية إدارة ميناء حيفا حتى وفاته في العام ١٩٦٢ ، وبعد أن ترك العراق صار العمال في ميناء البصرة يسألون عن أجورهم ومن سيدفع لهم وكان الجواب دائماً " إقبض من دبش " لأنه رحل ولا أحد سيقوم بما كان يقوم به من دفع الأجور كما هي العادة فيما سبق ...



ربما لهذا السبب كانت الأوطان تكذب والشهداء يصدّقون ...

مخترعو العتمة

يا ربابنة التلفاز والأغنية الفاصلة بين الرماة والقتلى .. أيها الاتقياء حتى التبخر من كثرة السجود على زهرة خشخاش ..

يا نتاج زنا وأعيان مدن مضاعة .. أيها المهرة في تسويق نبؤاتكم عبر الشاشات ... مثل بقايا سدود قديمة أنتم .. ناضحون ، ، فاغلقوا قيح آياتكم رجاءً

لقد

فاضت السموات بعد الأراضي بكل هذه الحشود من الأمنيات الكسيرة والدمع الذبيح

ومن المقابر

وطن ، أو شيء من هذا القبيل

بارع أنت في تحوير المعاني ومقدام .. تتعمد الخطأ في تدوين أعمارنا في (سجل النفوس) وقد أصبحنا أطفالاً في سن السبعين من القهر .. تتوضأ بدموع سبائك في الصلاة على محو اثمك وتحنط فراشة الاختلاف بين صفحات قاموس أسمائك الحسنى ..

تأخذك العزة (بالنثر)

حين يتكدس القتلى (عمودياً) على منصة الإحتفال ..

تطفئ قنديل الإنتباه ببصقة

كي لا نرى لطفة الليل التي في نشيدك

..

لقد ملئت اذلاك

وأراك قد ملئت ذلي

فتعال .. تعال

لكي

نفترق

* تقول المصادر أن (دبش) هذا كان يهودياً عراقياً



مجرة الذكريات

فراس طه الصكر

هناك ،
لن أجد مبرراً لنسيانك
سوى أنك
مجرة من الذكريات..
* * * *

(٤)
الآن..
سأمحو الندم بأصابع النسيان
ثم سأمحو النسيان كذلك ..
سأمحو قبلة وردية على شفة الموت
ثم أمحو الموت كذلك..
سأمحو من الصحراء ليلة ماطرة ..
سأمحو من العمر أقماره
ومن أقماره لياليه..
سأمحو كل ليلة لم يشع بهاوك فيها
ثم سأنسى كل هذا ..
سأنسى أنني أمحو ..
وأنسى أنني نسيت ..
أتعلمين لماذا ؟
ذلك أنك
ذكرى تتحدث ..

(١)
بيدي هاتين
أشرت إلى الليل ،
فأسودت أصابعي كلها..
وبالأصابع ذاتها
أشرت إليك ،
فأساقطت قصائد بيضاء..
* * * *

(٢)
في الليل نفسه..
حينما أضحي الندم مسافة للعشق
والعشق زماً للغياب ..
تركك ترحلين ،
كصحراء تعظم سراها
فاستحالت حكاية من الوهم
والغياب
* * * *

(٣)
في الغياب..
حينما ترحل الصور ..
والوجوه ..
والوشايات..
حيث الرمال أقرب ما نستطيعه
والمياه مجرد حكاية ..



انعكاس

*حسن يارتي

أمامها، شيء عصيّ على الإدراك: في تلك المرأة لا تدركه، فرشاة مخنوقة ولوحة غامضة.

مرآة تظهر كل شيء وتخفي الأهم: عقائدها المنهارة...

أمنت طويلاً بأن كوب عصير البرتقال الذي تضعه على الطاولة أمامها وتتأمله قد يمنحها لحظات من الهدوء، وينسيها جزءاً من همومها، لذلك صارت تزيد عدد الأكواب يوماً بعد يوم وتنقص عدد ملاعق السكر كأنها تقايض مذاق البرتقال المر بلحظات سكية. أمنت بقوة بأن الأقدار لا تظهر إلا في نهاية المطاف لتعصف بكل ما بنيته ذات يوم وتمتص كل أمل تمسكنا به حتى آخر رمق.

أمنت أيضاً بأن أكبر خطيئة قد يرتكبها المرء هو أن ينحت طريق النجاح دون أن ينتظر الفشل أو ينحت له منعرجاً في وسط الطريق... كانت تدرك ذلك جيداً، وإن أبدت العكس.

لوحة الغلام التعيس على الجدار خلفها وعلى الجدار المقابل لملاحها البائسة مرآة طويلة معلقة في غير مكانها.

على الطاولة انتشرت بعض الصور حول كوب العصير وبعيدا عنه قليلاً ديوان بال من كثرة ما قلبت صفحاته

بأصابعها ومسحت أبياته بعينها. ديوان تحرص على وضع زهرة بين الصفحتين اللتين وصلت إليهما في القراءة...

هي تتأمل الزهرة بحنين يشي بحزن يطل من عينيها كلما نظرت إلى انعكاسها في المرأة المعلقة أمامها. أكبر خطأ أكبر خطأ قد يرتكبه المرء هو وضع المرايا في البيت، ذلك أن انعكاسها يكشف أخطاءنا ويفضح ضعفنا، فلا تمر الزلات مرور الكرام.

على طريقة العرافات لتنتشر صور رجال مرتبة في صفوف على طاولتها محاولة فهم الترتيب الأنسب ليكتمل شريط الذاكرة.

أقبح ما في الذكريات أنها لا تغتالنا إلا في دقائق ضعفنا لتزيدنا ألماً ويأساً.

أتحاول التخلص مما بقي عالقا بذاكرتها؟ أم تحاول استرجاع تلك اللحظات التي شكلت ذكرياتها؟ أحياناً، يعتاد المرء الألم حتى يُدمنه.

بعثرت الصور من جديد وراحت تحرك يديها في كل الاتجاهات كأنما تبحث عن شيء ضائع. ربما يكون صورة سقطت منها سهواً. فلامست يدها كوب العصير، فانسكب محتواه على الطاولة ولطخ كل الصور.

رفعت رأسها لتقابل المرأة المعلقة أمامها. تأملت انعكاسها عليها ثم ارتسمت على محياها ابتسامة ساخرة...

الآن فقط، انهار جدار صمتها وظهرت على حقيقتها ورُفع فجأة القناع الذي كان يخفي وجهها.

جل ما كانت تفكر فيه هو الخداع وراء الخداع. الكذب وراء الكذب لتصطاد الفرائس تلو الفرائس.

لا تحتفظ بذاكرتها سوى بجراح من غدرت بهم وبملاح حزنهم وبعض أوجاعهم...

زهرة هو اسم الجالسة أمام المرأة...

وزهرة بين دفتي الكتاب الذي ينتظر القراءة...

وزهرة عُمرٍ يضيع دقيقة بعد دقيقة في انتظار ضحايا ضائعين... قاص وروائي مغربي*

مقاربة نصية

قناع الصائم وتماهيات الشخص

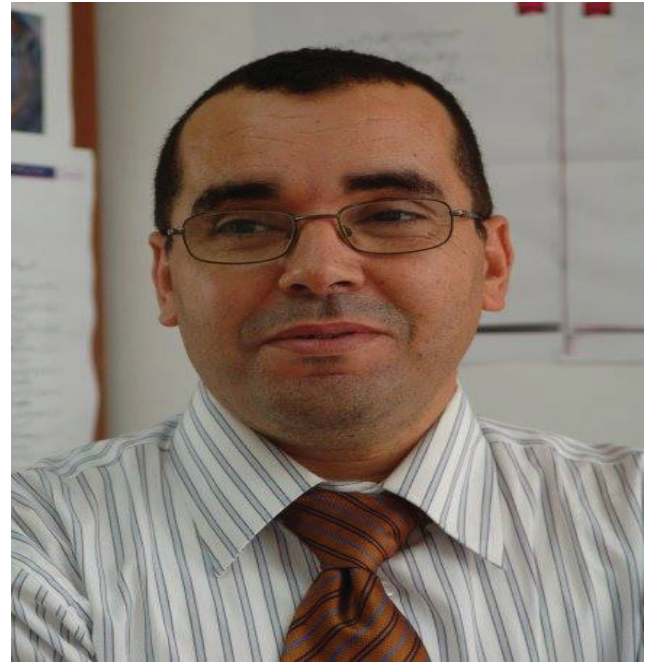
في تجربة يوسف سلمان بن يوسف الروائية

عادل بلحكة

أستاذ علم الاجتماع في كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
تونس



إن سليمان بن يوسف، كاتب وصحفي، أصدر ثلاث روايات ذات طابع سيري. نحاول من خلالها أن نثبت أن العمل الروائي "هو" بحث متدهور عن قيم أصيلة في عالم متدهور" (١) وخاصة في وجهه السيري؟. ١ سامح / زهير / سمير: ثلاثتهم يبدوون بحرف همس (س) و (ز)، وهما حرفا لطف وتودد، تماما كسليمان، وثلاثتهم يكونون مثلثا، لعله، "سليمان بن يوسف" يريد أن يكون زهيراً، من زمن زهير بن أبي سليمان، أديبا مثقفا، يمشي على جمر التناقضات ويجرؤ على قول الحق في قالب جمالي، يريد أن يكون زهرا صغيرا، إلى جانب الدفلى، ورغم القمامات. يردي أن يكون زهير بن أبي سلمى مادحا للنبي، بانته سعاد فقلبي اليوم متبول.. يقولها بلغته الحديثة، نادما مستغفرا كما فعل زهير الأول، ممنيا النفس بأجمل الأمنيات، زيارة النبي: حالما أعلن حلمي حالما أحنو علي عاشقا أرنو لصحبي أهمس همس النجي أسطر روي قصيدا أعلن صمتي علي ليتني من قلبي أحيا أمتط، أمضي إلي أرسل شوقي سلاما (١) غولدمان (لوسيان)، علم اجتماع الرواية، دار الحداثة بيروت، ١٩٧٧، ص ٨٢. تعتلها مقلتي أرفع من قلبي شوقا من أعماق خافقي يعلن حبا شفيقا للرسول العربي أحلم أحيا ب "سنة" أقتدي.. مثل "علي" ألتقي نورك بدرا يهدي سيري الدنيوي من فؤادي أحيا فيها قبسة النور البهي إنني أرجو بمن يفتديه كل حي أحيا لأحمد صدقا كل ما في. وفي هذا حلمي يا صحابي حبه يسكن في هذي روي تفتديه هذا قلبي في يدي هل أراني في الجنان بالحبيب ألتقي؟ سعد قلبي إن رآه عند الحوض الكوثري هاك روي فاتخذني خادما أو بعض شيء أسأل الله القدير يسدل العفو علي ويناديني الضياء أفتقي الخطو السوي أرتقي درب الفلاح ذاك ما سواه لي ثم يهديني لقاء بالشفيع.. سرمدي هكذا حلمي: أراني راجيا.. ألقى



الروائي التونسي يوسف بن سلمان

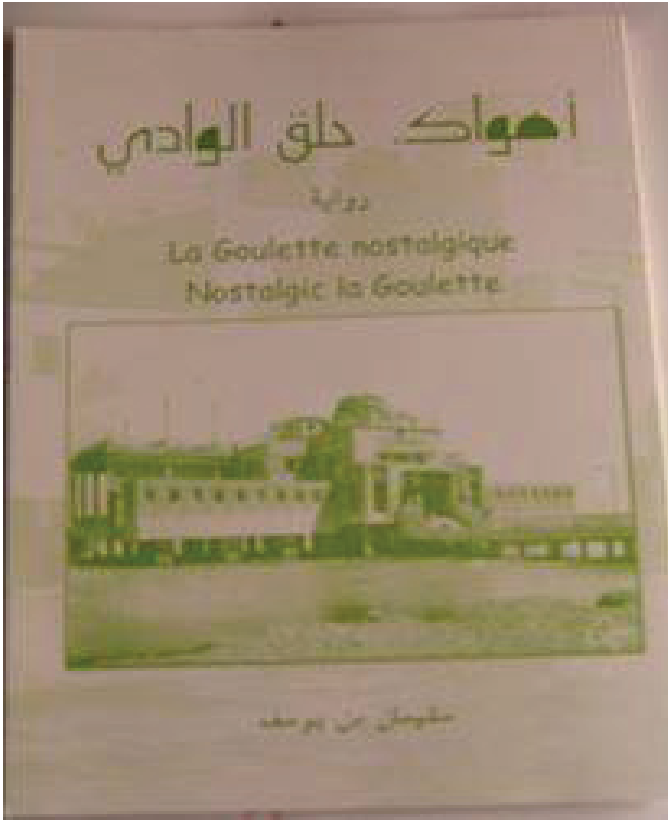
نفسه أمام أبيه "أبتاه ماذا قد يخط بناني، والحبل والجلاد ينتظراني، برشاء أبيه" أبتاه ماذا قد يخط بناني وقد مضت بعد الرحيل ثمان " (أمتاز عليك بأنفي، ص ٩٨) مما صنع "السمير" متابعته الطفولية واليافعية والشبابية للبرامج التلفزيونية التونسية "سرح قليلا مستذكرا مشاهد الحلقة الأخيرة من مسلسل "إني راحلة" الذي بثته التلفزة في الليلة الماضية، وشغل الناس وأطرد النعاس من عيونهم، كما فعلت قبله حلقات "السمان والخريف" و"حتى نلتقي".." أهواك، ص ٣١) استمع إلى الأغاني التي تنبث في كل مكان بحلق الوادي، من الراديو، بالمنزل، من نوافذ المنازل، من الحوانيت والأسواق التي يمر أمامها "سمع في طريق العودة أغنية تونسية للمطربة صليحة مترنمة ب"ساق نجعك ساق" أحس أنها ترافقه راسمة أبعادا من ملحمة الموشحة " (أهواك، ص ٣٥) "كانت فيروز تشدو ب"سنرجع يوما إلى حينا" (أهواك ص ٣٦) "ينساب صوت سيد مكاي منبعا من مذياع أحد المقاهي معلنا "الأرض بتتكلم عربي" (أهواك، ص ٤٣) "قاطعها ثان ..إنها... بنت العكري (عينيه حرقو حصيدة وثلاثين من الخلق ماتوا) (م س ص ٤٣) "لينضاف أكثر الجانب البدوي في ذوق "السمير" القادم "سمع الشبان خلف المرأة يرددون بنزق مقاطع من أغنية للشيخ إمام البقرة تنادي..حاحا..وتقول يا ولادي) انتابه شجن لمأل أغنية الشيخ الذي ظلم مرتين" (م س، ص ٤٧) اكتفى ب"للصبر حدود" لأم كلثوم (م س، ص ٤٧) "تعود النوارس حتى بعد غربتها" (م س، ص ٥٦) في إشارة لعشاق الوطن الملتزمين. "أهواك واتمنى لو أنساك" انبعث النغم الحزين من بوق السيارة "صحيح أن سامح قريب من الشيخ إمام "أحس أن أغانيه قريبة منه، هو يحلم أن ينجح في كتاباته من حين توفق إمام في معالجة قضايا مجتمعه وأهله ووطنه..ردد في قرارة نفسه: "هكذا يمكن أن يخدم المثقف الناس في عصره، فيكون معهم، وإن ضل عزفه المنفرد طريق الساند، وارتفعت كلمته، وتحجرت ١ روايتان لنجيب الكيلاني، المصري ٢ لمصطفى محمود، المصري. أغانيه، واجتهدت كان الذوق العام في حبس الصوت وكتم الأنفاس (عبير الدفلى، ص ١١٤) "كانت كلمات أغانيه بسيطة ولكنها كانت تهجم على الوعي، كانت نبرة صوته هادئة، ولكنها كانت تلامس شغاف القلب، كانت نغماته واضحة بليغة وقوية، معنى ومغنى "أصلي عالني قبل البداية" ن"أبوح يا أبوح"، هم

النبي.. (عبير الدفلى ص ١٥٨) أما "السمير" فهو الوجه الصحافي والإذاعي في صاحبنا، مسامرا الآخرين "على أجنحة الأمل" أو على صفحات الجرائد، ومصارعا وحيد القرن بأنفه وصبره وصدقه (١) ما الذي ساهم في صنع "الزهير" أو "السمير" كان "الزهير" الصغير "يهول إلى مكتبة المهيري يستطلع فيها القصص الجديدة.. عبيد العصا..عز قيسون..يتحول إلى مكتبة بوكسري المجاورة للسوق البلدي، تطالع مجلات وجرائد بسطت على منضدة خارج المكتبة، حافين بها رجال يقرون ما تيسر من عناوين دون أن يجروا، أحدهم على اقتناء نسخة" (أهواك، ص ١٦) ثم يمر إلى غير الشكلي: "أمام الجامع شاهد كتبا مبسوطة على الأرض، للبيع أو وتجمع حولها بعض المتطلعين للكتب الدينية، قرأ من عناوينها : الأذكار"، "الكبائر"، "رياض الصالحين"

الأربعون النووية عذراء ١ تضمين لرواية "أمتاز عليك بأنفي"، أو سمير والكركدن " ٢ تكاد لا تمر صفحة من رواياته دون تضمين نص ديني. جاكرتا"، "ليالي تركستان" (١) "حوار مع صديقي الملحد" (٢) وفي أسلوبه الروائي الكثير من أسلوب نجيب الكيلاني، وفي احتجاجه الكثير من احتجاجية مصطفى محمود، أما تناصه مع القرآن والحديث النبوي فتتحول آثار النووي لرياضة وأربعينه. ولا يعدم تأثير هاشم الرفاعي إذ عارض رثاه

مي نواحن مين"، غيفارا مات"، "دور يا كلام على كيفك دور"، "دلي الشكارة"، "يا فلسطينية"، "أتوب ازاى وانا أيوب"، "سالمة ياسلامة"، "اصحي يا مصر".." (م س ، ص ١١٥) وصحيح أننا نجد بين الصفحات صدى لأبي الجود (محمد منذر سرميني) "رباه إني غارق في ذنوبي وسبيل عفوك غاية المطلوب" (أهواك، ص ٩٨) لكن سلطان عبد الحليم شبانة (عبد الحليم حافظ) أقوى على قلب مثلثنا، فلما غير سائق سيارة مهرجان الكراكة الشريط الذي بدأ بأغنية عبد الحليم "أهواك" ليضع أغنية لأم كلثوم، أعلن زهير "أن صوت عبد الحليم أكثر إناسا وشدا للناس وتأثيرا في السامع.. اختصما وقد اهتديا إلى حل وسط ولجأ إلى صوت وردة" (أهواك، ص ٦٧) ومرة أخرى انتهى إلى أسماع سامح من إحدى محطات الإذاعة نغم عبد الحليم "حاول تفتكرني" وعندما ردد "سافر من غير وداع فات في قلبي جراحو" زارت سامح كآبة مرة وسكن قلبه حزن رهيب، وقد أحييت الأغنية جرح الفاجعة الذي لم يندمل، وذكر الصديق سمير الذي رحل صغيرا قبل عامين، ومات غرقا وقد تجمد أسفل في عمق البحر عندما غاص يريد سحب شبكة الصيد التي علقت ببعض الحجارة" (عبير الدفلى، ص ٤٨) ويكفي أن عنوان الرواية "أهواك" هو عنوان أغنية شهيرة لعبد الحليم. وقد تمرن سامح على آلة العود حتى دعاه أبوه ب"خميس ترنان" وفي ذلك تحفيز على تحصيل الذوق الموسيقي، وكثيرا ما سمعه ينادي: "لم أسمع نقرات الترنان، هل هو في الطابق العلوي يذاكر دروسه؟" (عبير الدفلى، ص ٤١) ولما يعييه تعديل الأوتار (١) يتنهّد ويضع بالمسجل شريط "حاول تفتكرني" لصاحبه عبد الحليم، وهو أحسن رفيق لإعداد امتحان البكالوريا (عبير الدفلى، ص ٤١) ولكن شدو زميلته سنية "بأعلى صوتها بمواويل عبد الحليم وأغانيه" جعله "لا يعيرها اهتماما" منذئذ إذ اعتبر ذلك سوء أدب (عبير الدفلى، ص ٥٠) إذ لا تكفي الأغنية الجميلة ليكون مؤديها ذا مكانة لديه، بل لا بد من شروط أخلاقية قبل كل شيء، وقد توطدت علاقة سامح بجمال الصحافي "بجهما الراسخ لأغاني العنديل" (عبير الدفلى، ص ٧٧) ٢١ - التنشئة الدينية لدى أعلام سليمان بن يوسف: زهير كان محظوظا، صحيح أن أباه لم يلقته الممارسات الدينية، نظرا لعمله المضني في التعاضدية (أهواك حلق الوادي، ص ١٣) فيعود إلى المنزل وأبناؤه "يغطون في نوم عميق" (أهواك ص ١٣) ولكن رداة الأحوال الجوية ذات يوم، جعلت

معلم السادسة الابتدائية يعظ الصغار ب "أهمية تعلم فريضة الصلاة والتهيو لها بلزوم ما يلزم من وضوء" (م س ، الصفحة نفسها) ومن حسن حظ "زهير" أن هذا الملم ("القلوي") يدافع عن حق الأطفال في ممارسة الصلاة، إذ "خاصم بعض المصلين الذين نهروا التلاميذ في ميضاة الجامع، حين تراحموا للظفر بمواقع أمام الحنفيات" (م س ، ص ن) وبذلك "ازداد تعلق زهير بالصلاة، وازداد ثقة وأملا، وسعى بحماس عفوي إلى الجامع" (م س ، ص ن) ورغم أنه لم يكن محظوظا، لما أخطأ في تحديد القبلة، وإذ لم يكن أسلوب تقويم الرجل له لطيفا أو مهونا للأمر، فشعر "بالخجل وانصرف فور إطلاق الإمام للسلام" (..) دون أن يتم المعقبات " (م س ، ص ن) فبحر البلدة يذكره الله مقصود الصلاة، وموازياته من سماء وشمس وظل، كانت ملاجئ من عدم رضى المصلين عنه" لم يسرح طويلا مستذكرا هفوته الفادحة في الصلاة... أحس أن الزرقة حياة والشمس نور والظل مأوى. طبيعة البلدة البحرية حباها الله بما لم يهب حتى جزيرة الأحلام جربة" (م س ، ص ن) وجزيرة الأحلام هي جزيرة الأجداد، فخرج زهير من الحمى السكني، ودخله في الحمى الشاطئي، يعينان نسيان الضغط الإجتماعي بالحمى المسجدي. علم الأب الممارسة الجديدة، فلما اكتشف زهير "راكعا يصلي" في ظلام الليل "ابتسم" (..) وانتظر فروغ ابنه من صلاته "ليزيد التدعيم الذي بدأ بالإبتسام بواسطة الدعاء" دعا ربه أن يقبل منه الطاعة ويكمل أعماله بالنجاح" (م س، ص ١٤) ويضيف واعظا بالمزح المأثور: "الفريضة يلزمها كيسة عريضة، ومشى وجي بين الصلاة والميضة، وإذا كان الفكر مهموم والقلب يخم، لا تصح لا بالوضوء لا علم المهندس عبد الرحمان المهندس المتقاعد زهيرا كيفية تعديل الأوتار (أهواك، ص ٦٨) بالتيمم" (م س ، الصفحة نفسها) في إشارة إلى أن القبول قبولان: قبول ظاهري وقبول باطني. يحافظ سامح على " أدعية النوم" وعلى النوم المبكر بعد صلاة العشاء، فهو متمه بأبيه القائل له: "ارقد نعاجي واصبح دجاجي، تعيش مالبلاء ناجي" (عبير الدفلى، ص ٣٤) وكثيرا ما يختم يومه، قبل النوم يسحب " مصحفه الصغير" من تحت الوسادة "فيقرأ ما تيسر" (عبير الدفلى، ص ٣٧) ويفتح عينيه "وقد استيقظ على صوت أبيه وهو يرتشف قهوته بعد أن فرغ من صلاة الصبح وأعقبها بدعائه لأبنائه" ويرى أباه "تفيض على وجهه ابتسامة هائلة" (عبير الدفلى، ص ٤٣) يحفره



أبوه على كل أمر : "لو تنورنا، وتنجح ستكون لك مفاجأة سارة ، الكل يسأل في الحانوت عن تحضيرك للإمتحان (..) استبشر سامح برضى أبيه وبإشراق وجه أمه المستدير" (م س ، ص ٤٤) يدعمه دعاؤه : ط الله يصلح رايك وينجح الممالك" (م س ، ص ٤٤) تحفيز الوالد متنوع : دخل الوالد بابتسامته المعتادة الوثيقة ، ووضع أمام سامح علبة لبن طازج : "أعلم أنك تحبه كثيرا ، جلبته لك خصيصا "فيشكره الابن ويضيف مأثورا دعائيا : "اللهم بارك لنا في مار زقتنا وزدنا منه" (١) (عبير الدفلى ، ص ٨٣) وكثيرا ما ينجح "بدعابته وظرفه في انتزاع بسملة عريضة ارتسمت على وجه سامح" (عبير الدفلى ، ص ٨٥) منوعا أساليب الخطاب ، من الحكاية إلى المثل إلى الشعر العامي ، إلى مأثورات السلوك الغذائي والأخلاقي والتفاعلي ، هو يتناول الشاي مثلا ، فيقول : "التاي نزهة جميع خصايل الدنيا حايضا الأولى السهرية والثانية ينحي التعب والعياء والثالثة للضيف فنطازية فناجين فوق الطاولة راكزا والرابعة يخليه في سورية يتحزم للأملاك ويجهزها" (عبير الدفلى ، ص ٨٥) ولكنه يبين سلبياته أيضا من خلال حكاية ، تنتهي برفع البراد رغم سخونته والإلقاء به وتهشيمه على الجدار : "قعدتك قعدة جمل ومنظرك منظر حنش وفيت الفلوس مالجيرة وباش تدور لي عالدش" (عبير الدفلى ، ص ٨٥) تكاد لا تمر صفحة دون تناص لنص قرآني مع نص حديثي أو مثل أو تضمين . يصف سامح حديث والده بـ "الممتع" والمكرس لمكارم الأخلاق : "الرزق يأتي من باب واحد ، لقد ذكرتني بأحد التجار الذين عملت معهم ، كان شديد الحرص على الإستزادة من المداخيل ، كنت أقول له : (يكفي ، بات الرزق ، هيا نغلق المحل) ، فيرد لعل هناك زبائن قادمين ، فأنت لا تعلم حلاوة عمليات البيع في الساعات المتأخرة من الليل) وأنصاع لرغبته ، وما هي إلا دقائق حتى تلفظ بعض الحانات المجاورة ندماءها ، فيقبل بعضهم على المحل ويعيثون فسادا ، وعندما يحاول صاحبنا إخفاء علامات خيبته المرة ، أذكره بحلاوة فلوس البيع آخر الليل" ثم يترك ولده ليستعد للصلاة (عبير الدفلى ، ص ٨٧) يرى سامح أباه "أسدا سار في الأرض يعمل بلا كلل ، يزرع البسمات في وجوه من صادفه ، يحفظ الأمانات في متجره ، ويعمل ثم يعمل ، ينقل قوارير الغاز إلأى بيوت الحرفاء لجني بعض المال الإضافي ، ويفاخر بأنه لم يأخذ في حياته يوم إجازة ، حتى عشيات الأحد كان يبتاع شيئا من الفلفل الأحمر ليرحيه فيبيعه في المتجر ، لتحصيل

شيء من المال الإضافي الذي يستعين به على مصاريف عائلته ، هو ذلك الفارس .. " هو الأب والمربي والصديق والرفيق " هما شيء واحد "كنتما كل شيء" (١) (عبير الدفلى ، ص ١٠٤) خجل المثلث زهير ، سامح وسمير يعود إلى حضور الوازع لديه دائما : "بدا له أحد معلميه ، يراقب ما يجري في الخلوة مع يهودية غريبة" (أهواك ، ص ٩٧) يتذكر زهير "حديث مدرس التربية الدينية ذي الكلام الواثق (١) النافذ للقلوب ، الذي يلهج بإيمان العجائز" (٢) (أهواك ، ص ٢٧) ولقد شجعه أبوه على حفظ القرآن : "أتذكر عندما كنت مجالسا للعلم الطاهر ، الذي كان يراجع القرآن في محله الصغير المجاور لبيته ، وعدتني حينها بالفوز بجائزة قدرها ٥٠٠ مليم إن أنا اجتهدت وحفظت جزء عم (...) وقد حفظته وشارفت على إنهاء ربع ياسين بمساعدة إمام جامع عمر ، الشيخ رجب ، ولكنني لا أبتغي مالا ، فكلام الله أغلى" (أهواك ، ص ١٤) ولكنه يشكو له من سخرية أحد أصدقائه من صلاته : "زاعما ١ - بعد سخاء من يوزع عليهم قوارير الغاز يشكل أهراما من القطع النقدية ، يخصص بعضها جوائز تشجيعية لقاء نتائجهم الدراسية" ودعا لهم بالنجاح" (أهواك ، ص ٣٩) أنه لم يبق من فرص لدخول الجنة سوى بفتين ، سيكونان حتما من نصيب الشيخ عبد الباسط عبد الصمد ، والمؤدب الشيخ

رجب.. غفر الله له" (أهواك ص ١٤) ويفتخر زهير بأنه صلى وراء الإمام الشاعر جلال الدين النقاش صاحب "ألا خلدي" الذي ختم خطبة الجمعة ب"اللهم انصر زعيمنا المجاهد الهمام، رمز التضحية والإخلاص والإقدام، وبلغه من غايات النصر كل مرام" (أهواك ص ١٤) ٣- صورة حلق الوادي عند سليمان بن يوسف: النواة المركزية لتمثل حلق الوادي عند سليمان بن يوسف (أو صاحبه زهير) في البحر وتوابعه (الشمس والسماء والظل والشاطئ) (أهواك حلق الوادي، ص ١٣) وهذا الفضاء الطبيعي/الاجتماعي يعني نسيان الضغط الاجتماعي، فزهير تعرض إلى انتقاد غير لطيف، وإن لم يكن عنيفا لخطاه في القبلية، ترك أثره طويلا قبل الوصول إلى الشاطئ. الشاطئ يعني له الإنفتاح "وأجنحة الأمل" والطفولة: "انتابته رغبة في السير إلى البحر، قابلته زرقته اللازوردية، أحس وهو يسير متناقلا إليه بنوافذ قلبه تنفتح، وروحه تشرع على المدى، تنفس بعمق، أحس أنه يستنشق الطفولة، أيام كان يركض هنا ويرحل كالريشة في الأفق البعيد..) وهذا البحر في نظره مجلى للإلاه: "ذكرته الموجة السائرة في مده وجزرها بقولة لعمة مسنة كانت تقول (إن البحر يسبح الله مرددا بلا كل: لا إله إلا الله والرجوع لربي" (عبير الدفلى، ص ١٥٩) حلق الوادي مرتبطة في ذاكرة سليمان بن يوسف بالأب، يستعيد أجواء حلق الوادي زمان، أيام البايات، وخلال مرحلة طويلة كانت تجمع أعدادا كبيرة من الأجانب من المالطيين والإيطاليين واليهود" هذه هي النواة المركزية لحلق الوادي سليمان بن يوسف: البحر ومتمماته أولا، والأب ثانيا ومتمماته التاريخية ثانيا.. ولكن هذا الشاطئ قد يلوث، كما ذكر "سامح" سليمان بظاهرة محمود، زميله في المعهد الثانوي "تذكر يوم شوهد قرب الشاطئ يرتدي زي سباحة يكشف أكثر مما يغطي، ولما سأله أحد زملائه محتجا عن سر تجرده من كل شيء حتى من رواسب موافقه الأخلاقية المعلنة أجاب بأنها (جوانب بيولوجية)" يوثق زهير الشاطئ يرى فيه "أجسادا شبه عارية تقبل وتدبر، تتحرك وتهاوى ١ تماما مثل كلام أبيه. ٢ استعادة هنا لدعاء عمر بن الخطاب. وتقفز في الماء، وتسير بين الرمال والبحر الممتد" (أهواك حلق الوادي، ص ١٥) وهو يتمثل حلق الوادي بين ثنائية: جامع سيدي الشريف والشاطيء اجتماعيا، القداسة والمدنس. يخرج زهير يوم الجمعة من المسجد ليجد نفسه أمام الشاطئ اجتماعيا: "حس أن خيطا رفيعا

وهما يسكن خياله، يفصل بين العالمين.. عالم القدس والروح المتسامي الساكن فضاء الجامع، الحاف بمصلية المصطفين على خط مستقيم، المولين تجاه قبلتهم، وعالم البحر المضطرب بمصطفين متحررين من كل قيد أو حرج... والمتحركين في غير اتجاه" (أهواك.. ص ١٥) إنها نواة مركزية مزدوجة الخط: المستقيم والمضطرب: "نحن في حلق الوادي مزيج متناظر متجانس في آن" (م س ص ٩٨) وهنا يجد زهير حله من هذا التناقض الحاد، الرهيب، وكان حلا مزدوجا أيضا: التكيف من ناحية، خارجيا، والإصطيف وراء قيم الأب والأم باطنيا: "أيقن أن تجاور العالمين في فضاء متلاصق يوحد الناس على اختلاف مذاهبهم وأهوائهم، ويجمعهم، تستروا أو تعروا، بدءا وانتهاء في المحراب البشري والحضاري الرهيب" (م س ص ٩٨) فهم في النهاية الأمر في سياق إلهي، في مراب، فلن يخرجوا من يد الله، والأهم أنه "لم يهتم كثيرا لطبيعة المفارقات وظاهر التناقضات التي كانت تطبع الحياة في حلق الوادي.. لأن الأهم في نظره كان إرضاء والديه وإسعاد أبيه وأمه، والسير في طريق العلم والنجاح" (م س ص ١٦) وهو يؤكد انتماءه بالتكرار (والدين) "أبيه وأمه" "العلم" / "النجاح" خاصة وأن العلم والنجاح الاجتماعي مترادفان في نظر الأب. يعترف زهير، أن "حلق الوادي عاصمة الفرح العالمي، هذه نكهة الحياة بلا حقد ولا سهد، هي إكسيرا الطاف بالروية والرؤيا والأمل.. (م س ص ٧٣)، ورصيفها يراه "متنزها لكل العالم" (م س ص ٨٠) وهي "تتسع للجميع" (م س ص ٧٣) بعضهم يأتي من خارجها، وكثير منهم عاد من فرنسا بيتغي الحصول على ضخات من أكسجين البلد.. وكثيرون عاودهم الحنين فجاءوا ليبروا بقسمهم، وكثيرون هنا يرباطون منذ سنين يحملون بين جوانحهم أسرار الحكاية، ويحفظون سيرة المكان العجيب، الذي استطاع أن يأسر القلوب ويجمع الآلاف من الألسن والأديان، على حب أميرتهم الفاتنة.. كل شيء يدعو للغبطة هنا. ولكل نصيب ن فرح الزمان المتجدد.. (م س ص ٥٥) ولكن، يعود إلى ما يقرر العم يوسف، إلى أنه شاطئ "المراهقين والسياح" هذا الجار المعتد بتمثلات العم يوسف يصد دعوة امرأته له بالنزهة عليه: "اصمتي يا امرأة.. لا ينقص إلا أن نجلس كالمراهقين والسياح على ناصية الطريق، في تلك المطاعم التي يرتادها من هب ودب، وتلتهمك العيون، أو لم تعلمي أن (القعدة في الأسواق

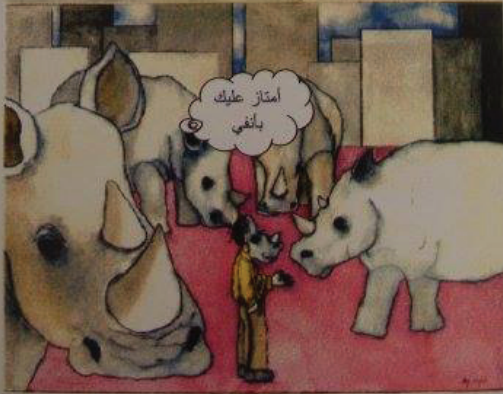
تفسد الأخلاق) كما يردد العم يوسف..إننا لسنا مثل قطط باردو،ولكن اطمئني،لن أحرملك من السهر ،سأخذك قريباً إلى موقع ممتاز في الحمامات أو المنستير أو طبرقة(١) ،ولكن عندما تنفرج الأمور وتيسر الأحوال"(م س ،ص ٥٥) هكذا تغدو نواة تمثل زهير لحلق الوادي غير ازدواجية،ذات لون واحد:" هاهي المدينة التي تغنى بها فريد الأطرش،زمان، تتحول في عيني زهير ،إلى سوق،معظم روادها ،مستهترون،متفسخون،ولا هتون وراء الجسد ومنصاعون للوثاة القذرة،هذا يتمدد على فخذ رفيقته التي كشفت للعالم كل شيء..وذاك يعرك ظهر قرينته،بسلامتها،على مرأى الناس،مستعينا بمرهم واق من تداعيات أشعة الشمس ،وهذا يلاحق شظايا امرأة نهشتها العيون،ويستبيح جسدها الجميع بنظراتهم ..وهي بمشيتها ومفاتها البارزة للعيان،تثير نهمهم وتوقظ الرغبات العارمة،وهؤلاء يتفننون في قص فريستهم،فتراهم يترامون على الحسنات العاريات،اللاتي يلفهن حياء غادر،فيصورون لهن أنفسهم عشاقا متيمين "(م س ص ٩١) يقف زهير موقفا صارما من الشط اجتماعيا : " شعور باليون الشاسع بين ما ينطوي عليه من عشق للحياة وشغف بمفاتها المغرية،كان يحرضه على رفض فداحة ما دأب عليه المصطفون ،من عيش صاحب ولهو لا حدود له(..) من حوله تأخذ الحياة إيقاعا مختلفا بحيث راحت تلوح للناظر أشبه بالملهى الكبير والمرقص المفتوح للمتاعين من تعب الأيام ،وجموع المراهقين المنضمين حديثا لنادي "مدرسة المشاغبين" (م س ، ص ١٠٣) ويفتحنا سليمان على "جرحه الغائر أوغل فيه بعنف"بسبب"مشروبات غير بريئة" تقدمها إحدى المقاهي"على ناصية الطريق" في تماثل هووي مع "ناصبة كاذبة خاطئة" التي "تصلى نارا حامية"(م س ص ١٠٤) إنه يريد حلق الوادي بريئة،أصيلة،رافضا هذا " الخليط العجيب من البشر،يضم أبناء الأرياف والأحياء الشعبية والحضر ،ليرسموا عبر تصرفاتهم سلوكا متنافرا ١ نفس الموقف ونفس الاقتراح قد يتخذهما أصيل الحمامات أو المنستير أو طبرقة. ٢ "عاملة ناصبة،تصلى نارا حامية"سورة الغاشية آية آيتان ٣ و٤،وقوله" يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلْ امْتَلَأَتْ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ"سورة ق آية ٣٠. ،يعكس الأصول المختلفة التي ينحدرون منها"(م س ، ص ١٠٤) وهنا يؤكد مرة أخرى واجهتها الجهنمية،إن نبل الكثرة المتنافرة قاتلة مثل جهنم الآخرة""هل من مزيد" (١) (م س ، ص

١٠٤) يرفض زهير هذه الكثرة الجهنمية متمثلا لها جحافل غزو:" يسرح(..) في واقع المدينة المرتجفة تحت أقدام الغزاة المتلهفين على نيل نصيبهم من كل شيء"(م س ص ١٠٤) : "يركبه الحنق أمام كل هذا الزحف البشري "الياجوجي- الماجوجي" مع ما يحدث من لزوم ما لا يلزم،من جلبة وقذائف ملتبهة من كلام مستورد مما تحت الحزام"(م س ،ص ١٠٤) "أسئلة وأجوبة تلاطمت على صخرات رأسه الطري ،وراح مشئت الذهن ،مأخوذاً بالمفارقة الصارخة ما بين حلم هؤلاء بالمدينة الفاضلة ،وبين من يقبلون على الدنيا في المدينة الساحرة،الساهرة يتناولون ما تشتهيه الأنفس وتلذ الأعين"(م س ص ١٠٨)إنه يرفض الغزاة:" منطق الحياة يأبى أن يتضوع الغرباء من شذا المسمرة في بلدتهم الهادئة ،ويتركوا فيها بقايا سهرهم ولهوهم الماجن،يأنف بغيرته عليها..وتتأبى هذه المدينة الكامنة فيه من زمن الطفولة صرحا للنبل والطهارة وونبعا للعطاء والحنو والأمومة،شتان بين ابتسامتها الساذجة الروم،وما بين قهقهاتهم الماكرة"(م س ،ص ١٠٨) ٤ - صدمة الشاطيء الاجتماعي وإعادة بناء الحمى البحري. الشاطيء نهارا، هو الشاطيء اجتماعيا، لا كونيا(لا كسموغونيا) شاطيء يرفضه زهير،هو شاطيء "الحزن" وظلم الآخرين(أهواك، ص ٦٦و٦٧): "كلما خرجت للشاطيء نهارا ،صدمت من غزارة اللحوم المعروضة على طول الشريط الأصفر(..) الناس يتحركون بلا عقل ولا منطق"(أهواك، ص ٦٥) بهذه الصدمة الطفولية كان زهير السميع السامح متقفا قلعا،فهذا ،حلق الوادي الشاطيء الاجتماعي،يخلق حلق وادي الزبيب/الأصل التي رسخها الأب،وهي "الخالة العزيزة"الجربية التي تألف "سامحا وقد استيقظ" على صباح الإنسان" و"لم يجرؤ على مغادرة البيت"(عبير الدفلى، ص ١٣٤) بيت الإنسان كما يراه المثقف سامح،ابن أبويه وبيته لا ابن الشارع والفوضى ،فهو ابن مشروع هو"القرية بهدونها الحالم ،وصمتها المحرض على التهويم والخيال" هي"جنة الأرض" إنه يريد حلق الوادي ،حلق وادي الزبيب ،أو مثله ،ومنه يعبق العبير دون دفلى، بل بحي آخر ذي مسكن يرثه من عمه الجربي،ودون قمادات "ملقاة في مدخل كل زقاق تحت وطأة القطط العابثة(..) روائح منفرة(..) ولا تسبب أي ضيق لأهل الحي الذين اعتادوا على عفونة الزبالة ،حتى بعد أن تجمع أيادي المنظف البلدي معظمها،ليتناثر ما تبقى قرب أشجار

أيام الكركدن

رواية سليمان بن يوسف

karkadanstory



عقلًا من عدم عقل الرصيف. هذا زهير القلق على مصير حلق الوادي "تنفلت منه آهة مكتومة" (م س، ص ١٠٤)، "يغمض عينيه على دوار مذهل..ترتسم أمامه صور البلدة في آخر أيام الصيف..كانت صورة المدينة قد أبهتت من فرط الركض والسير" حافية القدمين بلا وجهة وبلا عنوان" (م س، ص ١٠٦)، "منحازة إلى الخط المضطرب مطلقا، وهي المزدوجة الخط، فيصرخ في وجهها، وهي حبيبته:" تبا، ألهذا خلقنا؟ "ضمن" حيرة وجودية عارمة" (م س، ص ١٠٧) وهنا يعزم على الخروج من التكيف المراني منحازا إلى القيم العائلية الأصيلة في العالم المتدهور (على حد تعبير غلدمان): "فلتمزق رداء البراءة المزعوم، ولتتخل عن حيادك المختل" (م س، ص ١٠٧) وهنا فقط يبرز زهير، المثقف الشاهد على العصر، حتى لا يكون ناسكا متعبدا في محراب هاجرا حياة التاريخ، ولا يكون معربدا في حانة، مطالبا بحلق الوادي مدينة فاضلة. إنه يرفض حمى /مومسا: "مدينة تعرض كل أسرارها وتهدي مفاتها لمن يهتكها، ممتدحة حسناتها وجمالها في غنج ودلال" مطالبا بأصل يحمل الغيرة: "يضرب طوقا منيعا من الإباء، يصد اللاهثين وراء لحظات مسروقة، منفلة من عقال الزمن والحياء" (م س ١٠٩) ولا يهمه إن كان ذلك "تجديفا

الدفلى (..) تنتصب كائنا غريبا يبدو لا مبرر له " (عبير الدفلى، ص ٢١) إنه يريد امرأة حلق وادي الزبيب كالخالدة عزيزة امرأة حكيمة" بعقل ومنطق (عبير الدفلى، ص ١٢٧) إنه يرفض تحويل وادي الزبيب إلى حي دفلى "وقد انسدت الدروب وغلقت الآفاق بأكوام القمامة (..) وضجت البلدة بأزيز محركات الشاحنات " (عبير الدفلى، ص ١٣٢) لتبقى "بلدة هائلة، تواصل نسق الحياة المعتادة بلا كوابيس" (عبير الدفلى، ص ١٣٤) ذلك وعي سامح المسؤول بوزارة البيئة. شاطئ حلق الوادي ليلا، هو أقرب إلى وادي الزبيب، ولذلك فإننا لا نجد في لوحات كثيرة ترسم سباحة الآخرين في الشاطئ نهارا، إلا لوحة وحيدة ترسمه يسبح ولكن في الليل، ودون تفاصيل، بل في جملة: "تراجع زهير إلى الخلف، وكاد يهوي على الصخرة الكبيرة، ثم نزل وابتعد قبل أن يتقدم نحو الماء، وقد قرر أن يستحم ليلا" (أهواك، ص ٥٧) ولكن هذه الوحدة، مشوبة باختراقات شاطئ النهار، فتختنق حموية زهير، فهو لا يمتلك فعلا حمى حلق الوادي، فمرة أخرى كان وحيدا "سلك طريق البحر وكانت الليلة مقمرة، عندما وصل قريبا من المكان الموعود، تناهى إلى مسمعه صوت أنين (..) توقع العثور على شخص مصاب أو رجل مسن (..) ولكنه لمح جسدين متشابكين داخل ثلثة كبيرة..كانت الهمسات تنساب متقطعة من شفاههما المتلاصقة..كانا منخرطين في حركة متشنجة (..) تسمر زهير في مكانه (..) فانسحب في صمت، وأجل زيارته الثانية للسيد عبد الرحمان" (أهواك، ص ٦٨) كانت صدمة من صدمات عديدة حفزت زهيرًا لتصنع سمير سامحا: "ود صار خياله صدى لتلك الملحمة الرومنسية المدهشة..لم يصح من صدمة المشهد إلا على صوت شاحنة تسير بسرعة جنونية كادت تدهسه" "واليلة دافئة" "ليتمشى جافيا صديقه" (أهواك، ص ٦٥) ولذلك كان يكتفي "مع زمرة من أترابه بمراقبة البحر الذي يمتد في قسمه الأول من رصيف صخري مقابل للميناء إلى حدود قنطرة كازينو، كان يستهويهم منظر البواخر التي تغادر الميناء أو تعبر البحر لتدخله كان المشهد يسحر أنظارهم وهم يتابعون سيرها البطيء الواصل" (أهواك، ص ١٨) أو السباحة مع خلانه في "رصيف اعتاد العوم فيه معهم، علاوة على" مراقبة بعض الصيادين" (أهواك، ص ٧١) من أجل صنع مشهد بحري آخر، برينا، وذا عقل، وإن كانت السباحة في الرصيف خطيرة، نظرا للعمق ونظرا للتلوث، ولكن عدم عقل الشاطئ كان يقتضي ردا

نحو الرفض والفعل التاريخي. لقد صنعت "وادي الزبيب" (عبير الدفلى من صفحة ١٥ إلى صفحة ٤٦) الجريية القواعد الأخلاقية لملتث سليمان بن يوسف، محورة بذاكرة أبي المثلث والمنزلي للعم صالح، ولكن خلق الوادي بسطت كسمو غونيتها على هذا المثلث، بينما صنع شطها أزمة الوعي وقلق المثقف الشاهد. لم يكن هذا الوعي بحثاً متدهوراً، بل كان بحثاً أصيلاً، إبداعياً - رغم كل تجاذباته التناقضية الإغوائية - عن قيم أصيلة في حمى دفلوي متدهور، فكيف يمكن "لخلق الوادي" أن تصبح "خلق وادي الزبيب" أي وادياً بهوية ونعت لا وادياً دون هوية؟ ذات بحث أصيل آخر. المرجعية: (١) أمتاز عليك بأنفي، أو سمير والكركدن، د ن، تونس ٢٠٠٨. (٢) أهواك خلق الوادي، د ن، تونس ٢٠٠٨. (٣) عبير الدفلى، د ن، تونس ٢٠٠٧.

ضد التيار " يبدو سلوكاً غريباً" (م س، ص ١٠٨) فيجند " أبطالاً ورموزاً" (ص ١٠٧) يجعلهم في "إجماع" ضمن مدينة التناقض ف" يجمع القوم عرى رفض الخلل الصارخ" حول "منضدة بأحد المقاهي" مقهى خيال المثقف الجبار، ليجمعوا من ثمة على " نبذ عفونة الوضع وفساد أخلاق الناس وتبلد ذوقهم، ويرون في ذلك دافعاً للتحرك على درب الإصلاح وإعادة بناء ما تصدع من الأساس والجذور" (م س، ص ١٠٧) تجاوز لمدينة هي " شبح هلامي لا ملامح له" (م س، ص ١٠٧) خاتمة: يبقى زهير/سمير/سامح "حاملاً أملاً مبهماً عن غد أجمل(..) تخرج فيه الرؤيا من دائرة الإبهام" (م س، ص ١٠٨) وهنا يغدو المثقف مت دخلاً في حركة التاريخ، يتجاوز حمى "الدفلى" إلى حمى مجاور كان من ميراث العم صالح، إذ لا يكفي الدفلى الظاهري وظلاله بحلق الوادي، ليتجاوز صاحبنا خجله





التجربة الصوفية في ورقة الحلة

صادق الطريحي

قبل الولوج في التجربة الصوفية لـ (ورقة الحلة) ، لابد من الإشارة إلى صيغة الأداء الشعري الذي تظهر فيه النص - القصيدة ، والذي جاء في صيغتين ، الأولى هي صيغة القصيدة الطويلة التي كتب فيها عدد من الشعراء (السياب ، البياتي ، عبد الرزاق عبد الواحد ، ياسين طه حافظ ، يوسف الصائغ ، ...) وإذا كانت المطولات من بقايا طرافة طول النفس كما يقول المرحوم عبد الجبار عباس ، فإن هذه القصائد تعاني من بعض العيوب ، مثل توالي المقاطع التي لا تضيف إلى بناء القصيدة شيئاً ، أو تكرر الصور ذات المعنى الواحد ، أو تكرر مقاطع معينة ، كإلزامها لها ، وقد لف الغموض بعض هذه القصائد ... لذلك حاول الشعراء استعمال عدة أساليب تعبيرية لمواجهة خطر القصيدة الطويلة ، فاقترب الشاعر مثلاً من منجزات الدراما ، فضمن القصيدة حواراً وسرداً ، كما وأفاد من تقنيات المسرح مما أدى إلى أن تمسرح بعض هذه القصائد .



جبار الكواز

وصاحب هذه النبؤة هو رأس المتصوفة الإمام علي . كرم الله وجهه الذي ((مازال يصلي في مشهد الشمس)) وهذا يعني إن المدينة لم تكن إلا كشفا ((من فك رتاج الرؤيا؟ أصدقه / مسك الخلد فلا درب سواه فسيح / في هذي الريح)) والشاعر لا يرى الماضي من خلال المخلفات المادية (أثار شاخصة . وثائق) بل من خلال الكشف الذي يراوده إزاء الشيء المائل أمامه أو في ذهنه . فباب عشتار ((اصفر لون الظل واسود لون النهار/ من علمها الخلود / ومن أوقد في أضرعها الزمان؟)) والشاعر يسمع من تحت (أسد بابل) ((آجرة تبكي ورقمما يغني . فمتى يقوم الميتون؟)) أما (مشهد الشمس) فهو ((رؤيا لرفات الشمس وهي تقبل زخات دموع النسوة)) و(المهدية) ... ((أزقة تفضي إلى نشور)) و(سينما الفرات الصيفي) هي ((أحذب نوتردام ينام تحت الجسر القديم)).

ومن علامات الكشف الأخرى . هي العنوانات التي ظهر من خلالها النص - القصيدة . فالنص يتكون من ثلاثة فصول - مقامات . في تسعة وسبعين عنوانا وردت تنازليا ضمن الفصول . ولا يمثل العنوان نفسه بقدر ما يمثل المدينة نفسها وبالتالي تساوت القيمة الدلالية للعنوانات أمام المدينة . فالفقيه والشاعر والمدرس والغريب والخطاط والخمار المعتوه والمؤرخ والحرفي والولي . كلهم يحاولون الوصول إلى المدينة - الراحة - السلوى . ليتخلصوا من الألم . ويعني هذا الأمر في التصوف تساوي جميع الموجودات في المقام وتبادل الموقع فيما بينها ((ساعة البلدية = ساعة الزلزلة)) في محاولة للوصول إلى المثال الأعلى أو الموجود الأول الذي صدرت عنه هذه الموجودات :

(المدينة الأولياء الشعراء المدينة)

فالمكان هنا يتجاوز مصدره على الدوام . فيحقق انزياحا شعريا عن طريق وجود رابط زمني هو السارد العليم أو الشاعر الرائي.

ومن علامات الكشف الأخرى . هي عبارة الاستفهام ((أين هي الآن؟)) التي وردت في النص ست عشرة مرة . والتي بدت لي كتعويذة سحرية تحمي المدينة . وفي الوقت نفسه هي ورد أو دعاء يدعو به (المريد) للوصول إلى المدينة وهو يعلم أنه بداخلها . لذلك ظهر ضمير الفصل بعدة صيغ ((هي . هما . هو . أنا . أنت . هم)) أي أن صيغة الاستفهام تجاوزت مدلولها النحوي إلى مدلول آخر . ولاتفوتني الإشارة هنا إلى كثرة عبارات الاستفهام في النص - القصيدة . ((متى يقوم الميتون؟. أين مضى الحراس؟ أين النول؟ من علمني البكاء؟ من سرق التوت؟ أين الدرب؟ كيف ننام الليلة؟ من

أما الصيغة الأخرى التي ظهرت فيها القصيدة - النص . فهي صيغة قصيدة المدينة . التي ظهرت في تجربة الشعر الحر . وما لاشك فيه . فقد تأثرت هذه الصيغة بمؤثرات غربية . إذ ظهرت صور شتى للمدينة (مومس . امرأة متخلفة . عاهرة . امرأة سبية . مدينة مسحورة . يوتيبيا . مدينة مخيفة) حقا كانت هناك تجارب حقيقية وصادقة فنيا إزاء المدينة. لكن الاستخدام المسرف لهذه الصيغة أحالها إلى ركام متشابه من الانفعالات . وكان الاختلاف فقط في أسماء المدن أو القصائد . وتجربة البياتي ليست ببعيدة عنا.

ويبدو لي أن تجربة الكواز في (ورقة الحلة) هي إضافة جديدة إلى أساليب الشعرية العربية سلمت من مزالق الصيغتين الشعريتين . دون أي تأثير بالغرض الشعري العربي في رثاء المدن . كما يتبين من خلال هذا التحليل.

العنوان الكامل للنص هو (البتول... الإشراف... الافول - ورقة الحلة) يحيلنا العنوان مباشرة إلى إحدى الحقائق العضوية (الولادة أو العذرية . الحياة أو الشباب . الهرم أو الموت) وهي حقيقة طبقت بنجاح في تفسير ولادة ونشأة المدن الحضارية . ثم موتها بوصفها كائنات عضوية . لكن الشعرية التي ظهرت في ورقة جبار الكواز جعلت للمدينة أفقا آخر . فلم تكن أسماء الفصول تلك سوى مقامات صوفية يفضي أحدها للآخر . ابتداء النص - القصيدة . بنبؤة قيام مدينة عظيمة .

علق في مزمار البدوي هلال العيد؟...) لقد وردت عبارات الاستفهام إحدى وتسعين مرة . ومن المعروف في مسالك التصوف أن كثرة الأسئلة ليست محببة من (المريد) . لكن المريد هنا يخاطب نفسه في محاولته الوصول إلى المدينة . ومن العلامات الأخرى في مسيرة الكشف . هي كثرة التضمينات التي وردت في النص - القصيدة . وهي لـ (حيدر الحلي . صالح الكواز . جبار الكواز . أحمد شوقي . قطري بن الفجاءة . المتنبي . مدرس فلسطيني) ولم تكن هذه التضمينات اعتباطية . أو مجرد التضمين . بل جاءت متممة لمسيرة الكشف في النص - القصيدة . ((ما وشوش الكوز إلا من تأله - يشكو إلى النار ما لاقى من النار)) ((فصبرا في مجال الموت صبرا - فما نيل الخلود بمستطاع)) .

ومن علامات الكشف الأخرى هي وجود المربعات التي تركت فارغة لتملأ من قبل المريد - القارئ . أو ليفهمها المريد كما تبدو له من خلال تجربته الصوفية - الشعرية . غير أن العلامة الأكثر بروزا في النص - القصيدة هي تجربة الفناء الصوفي . وقد تحققت هذه التجربة في (حب المدينة . النشوة . زوال الحجب . غلبة الشهود . المعرفة)

١- (الحب) الحب هو الذي أنشأ المدينة . والمحبة هي الإرادة في التصوف . وإرادة (سيف الدولة صدقة الأسدي) هي التي أنشأت المدينة ((كان يرى الشط نزهته في ليلة عرس)) ((هذا أنا أفتح في غيمة قدرتي تاريخا / ليس لي من هم إلا أن أخرج ظلالتي / حلمي وردة وعزائي مطر)) وهذا الحب حب بريء من الغرض ومنزه عن المنفعة . والحب هو الذي يجعل ((الحلة عارية كنجمة الصباح)) . ويلحظ هنا إن الشاعر يتقمص دور سيف الدولة صدقة وكأنه هو بالذات .

٢- (النشوة) يلحظ أن النشوة قد استولت على أشخاص الورقة وأمكننتها وكأنها قد تجلت لهو المدينة وأخبرتهم أنها سوف تحتضن رفاتهم وترفع من ذكرهم بعد موتهم ((احتفل الموتى باللوحات وشاكر مبتسما مات)) وآخر ((احتضن كتاب الله واستغرق في الملكوت . كيف يموت)) ((في أقصى النهر بيتا يسعى للنور)) أما حسقيل . الصائغ اليهودي الذي غادر الحلة بلا رجعة ((مازال يتفقد أشبح السوق)) وهناك ألفاظ توحى بالنشوة ((الماء الكوثر . الماء السلسبيل . دم السادة الشهداء)) .

٣- (زوال الحجب) إن إسقاط الوسائط بين المريد والمدينة . يعني أن عملية الوصول قد تمت . لذلك فقد تحولت الشواهد المادية للمدينة إلى أشياء أخر . وهنا يظهر إنزياح مكاني أيضا . ف (حمام وتوت) ((أجره حكاية السعلة والطف

وصرخة الشهيد . وما تلاه قارئ المنبر في صباح العيد)) و(حمام عمر آغا) ((أجره دماء تسيل حين يرجع الأطفال بالبكاء)) و(لقالق الشط) هي ((ساعات توقيت السوق)) أما (هاشم وتوت) فهو ((راية للحب)) .

٤- (غلبة الشهود - المعرفة) تعني غلبة الشهود أن شعور المريد ذاته قد اختفى نهائيا وفني تماما . أما المعرفة فهي أعلى درجات الفناء . وغاية سفر المريد . والمعرفة الصوفية نداء داخلي يمتلئ به قلب المريد الذي كلاه حبيبه بالولاية فيليبته ضرورة . وقد تجلت هذه الدرجة في مقام الأقول - الفناء بخاصة . وفي النص - القصيدة . عموما ((كنت أرى كتباً وأوراقاً وعيونا تبكي وهي تئن على دمعات النسوة . وأصفاطاً من بلح وسقط متاع / كنت أرى نفسي بين ضجيج الأنفاس الغرقى وسط هموم الناس)) والحلة ((راية / أوقد العشق سرايا حلم نبوي / كفها أسرج القلب صلاة وهدى خطاها)) والحلة أيضا ((مازلت أراها تفاحة عمري وأنيس ليالي الغربة وضجيج الفرح المتردد في الأنفاس ...)) . إن من الممكن أن نتمثل النص - القصيدة في مستويين دلالين تظهر من خلالهما انفعالات الشاعر . المستوى الأول . يمثل خراب المدينة أو ذاكرة المدينة . وهو المستوى السطحي . الظاهر للعيان الذي تتمثل فيه الدلالات كما هي . طازجة وبريئة . أما المستوى الآخر أو المستوى العميق فهو: الإقامة في هذا الخراب ومن ثم الوصول إلى اللذة المعرفية - الشعرية . نتيجة الإقامة الاختيارية أو الإجبارية في هذا الخراب . والشاعر لا يملك إلا أن يشكر المدينة على السماح له للتمتع بجمالها والفناء بها . والشاعر ((مازال هناك / يقرأ توبته في ربح الغفران)) وفي هذا المستوى تمت عملية الانزياح كاملة (انزياح الدلالات - الأمكنة - الذاكرة - الأشخاص . التضمينات . الفولكلور) وتضمنت عملية إنتاج الدلالات هذه . عملية اتصال ظاهراتية مع الأشياء . حين وجدها الشاعر تتحدث (المستوى السطحي) فأصغى إليها (المستوى العميق) .

وكما قال النبي أيوب ((الهم أغثني من البلوى . وارفع عن كاهلي الألم وخذ بيدي إلى السلوى)) . فهل وصل (الشاعر - سيف الدولة - المريد - القارئ) إلى السلوى - المعرفة ... من خلال هذه الورقة - التوبة ؟.



الإمساكُ بأحزانِ الناسِ الضائعةِ

شهادة

علي السباعي

شهادة

كَتَبَ شاعرٌ سومريٌّ مجهولٌ على لوحٍ عُمُرُهُ أَكْثَرَ مِنْ سِتَّةِ آلَافِ سَنَةٍ ، وَجَدَ فِي أَوْرٍ :- " حَيَاتُنَا أَقْصَرُ مِنْ فَتِيلَةِ قَنْدِيلِ الْمَعْبَدِ لِنَعَانِقَ جَدِيلَةَ الشَّمْسِ الطَّوِيلَةِ/ وَأَحْلَامَ النَّاسِ الضَّائِعَةِ/ وَنَسَافِرُ بِهَا إِلَى الْأَبَدِ " لِأَشْيَاءٍ فِي الدُّنْيَا بَدُونِ قَوْلٍ ، وَلِأَشْيَاءٍ يَعَادِلُ الْكَلِمَةَ لِأَنَّهَا الْأَصْلُ ، وَلِأَشْيَاءٍ يَعَادِلُ جَمَالَهَا حِينَ تَكُونُ إِشَارِيَّةً ، مَوْحِيَّةً ، مَتَخْفِيَّةً ، وَرَاءَ كُومٍ مِنَ الْقِصَصِ وَالْحِكَايَاتِ وَمَا خُبِّيَ بَيْنَ السُّطُورِ ، حَتَّى لَا أَهْرُمُ تَحْتَ وَقَعِ أَقْدَامِ مُسَنَّنَةٍ ، مُسْتَاعَةٍ . أَيْقَظْتَنِي دَفْعَةً وَاحِدَةً عَلَى سَوَادٍ يَوْمِي :- الْكَلِمَةُ الصَّادِقَةُ .

فَفَزَعْتُ ، فَفَزَعْتُ ، فَفَزَعْتُ مِنْ قَسْوَةِ السَّمَاءِ الرَّمَادِيَّةِ الشَّاسِعَةِ فِي حَيَاتِنَا ، فَتَرَكْتُ الضَّوْءَ ، ضَوْءَهَا بِأَنَامِلِهِ النَّاحِلَةِ الْبَيْضَاءِ يُضِيءُ عُتْمَتِي الدَّاخِلِيَّةَ بِحُزْنٍ سَاكِنٍ كُنْتُ يَقْظًا أَكْتُبُ عَنْ وَجْعِي ، كَتَبْتُ أَوَّلَ قِصَّةٍ فِي حَيَاتِي عَنْ وَجْعِنَا الْعِرَاقِيِّ ، مِنْذُ كِتَابَتِهَا وَقَفْتُ صَغِيرًا أَتَطَّلُعُ بَعْيُونَ مَبْهُورَةً فِي أَضْوَاءِ هَذَا الْكُونِ وَظِلْمَاتِهِ .. أَيْضًا كُنْتُ مُشْدُودًا إِلَى مِشَاعِرٍ وَتِيَّارَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ حَوْلِي تَتَضَارَبُ وَتَتَفَاعَلُ ، وَأَنَا أَكَادُ أَرَى .

كُنْتُ أَرَى لِأَنَّنِي كُنْتُ أَقْفُ عَلَى تَرَاثٍ قَدِيمٍ أَمْدُ يَدِي إِلَى نَارِ الْمُسْتَقْبَلِ ، وَأَكَادُ أَنْ اسْقُطَ وَأَنَا فِي مَكَانِي أَرَى هَذَا هُوَ :

علي السباعي . وَقَفَ منذُ أَنْ كَتَبَ أَوَّلَ قِصَّةٍ قَصِيرَةٍ لَهُ ، وما زالَ يُلِحُّ على الكلمةِ مثلَ طارقِ النُّحاسِ يَطْرُقُ كَلِمَتَهُ فتَطْرُقُ أَصَابِعُهُ في الوقتِ نَفْسِهِ ويحاولُ أَنْ يَكُونَ لَصَوْتِهِ انْعِكَاسٌ وان يَكُونَ لِأَيْقَاعَاتِهِ تَأْثِيرٌ وَصَدَى . نحنُ شَعْبٌ مغلوبٌ على أمرِهِ ، شَعْبٌ منحورٌ ، نَحَرْتُهُ عَصَابَةً ، شَعْبٌ جعلوه بلا ... ذاتٍ ، هذا واقِعُنَا ، شَعْبٌ متَهَرِّجٌ ، كَيْانُهُ متَهَرِّجٌ ، كُلُّهُ متَهَرِّجٌ ، شَعْبٌ مبنيٌّ على السَّلْبِ ، هذا تاريخُهُ أَلَيْسَ هذا بِكَافٍ بأن يجعلَنَا نتعذَّبُ ، فنكتُبُ ، فكتبتُ ، فكتبتُ ، فكتبتُ ، لأنَّ النوافذَ كانتُ كُلُّها مغلقةً ، والأسلاكُ الملتهمة قد قَصَصَتْ مِنَّا الكثير . سَاعَتَهَا تعلَّمتُ كيفَ أقاومُها ، فكان أن قاومتُها بالكتابةِ ، ولعلَّ هذا ما كنتُ أنا أحملهُ درعاً لي : الكتابةُ ، الكتابةُ ذلك الترياقُ الذي لم يستطع أن يقتلني بل زاد من صلابَةِ عودي . كثيرةٌ هي الأحداثُ التي جَرَتْ وجَرِي لُجْثَمَعُنَا ، وهناك شخصياتٌ تعيشُ على هامشِ الحياةِ ، وتمتلكُ خصوصيةً في أفعالِها تبدو شاذةً في عرفِ الأسوياء فكتبتُها لأنصفَها . في داخلي أَلَمْ ، أَلَمْ . لكنَّهُ كبيرٌ ، كبيرٌ حتى إنني لا أعرفُ كيفَ أكتبُهُ ؟ الكتابةُ تمثِّلُ محورَ حياتي كُلِّها وجوهرَها ، وأعتقدُ أَنَّ الكاتبَ هو : حاملُ مصباحِ ديوجنيس الذي يُنيرُ به عَتمَةَ المُجتمعِ وإضاءةُ وجوهِ الهامشيِّين من أبناءِ هذا الشعبِ ، فكانتُ قصصي دعوةً للتعاطفِ مع المظلومين ومنحهم حرارةَ المشاركةِ في المأساةِ . الآن سأفكُّ عقالَ هذه الروحِ ، روحِ علي السباعي وأتوكلُ ، لأنَّ هذه الجذوةَ أنفقتُ نارَها معي متأججةً ولم تخفُ ، لذا سأكتبُ عن : الأعماقِ والأفدحِ في نفسي .

في البدءِ تساءلتُ : إن كنتُ مبدعاً حقاً أم هو مجردٌ وهمٌ ؟ تُرى كيفَ سأعيدُ نفسي إلى الحياةِ لو لم أكنُ كاتباً ؟ فكان بدونِ أَذُنٍ مِنِّي يتربَّعُ المنسيُّون من أبناءِ شعبي المظلوم على هياكلِ كتاباتي ، ويدخلون قصصي بلا وَجَلٍ وكأنَّهم يمارسون ما اعتادوه في أيامِهِم وساعاتِهِم المنسيَّة كما هم . لكن! كنتُ بكلِّ مَوَدَّةٍ أَقتنصُ انشغالاتِهِم بحياتِهِم ، وتأمِّلُهُم لحالِهِم . لكن ! تمعَّني بومضاتِ حياتِهِم طالبتُني بالإشفاقِ عليهم مِنْهُم ، لأن هؤلاء من مَنَحَنِي فرصةَ احتمالِ الحياةِ ، طوبى لهم . لقد تركوني أُلذِّذُ بالكتابةِ عن أهائِهِم ، وتدوينِ مراراتِهِم ، وصغْتُ هواجسَهُم بحزنٍ شفيفٍ . لقد كنتُ منهم ، فلماذا لا يؤاخذونني على ما اقترفتُهُ من محبَّةٍ وألفةٍ جَاهَ عَصْفِ الحياةِ بهم . لقد جَشموا عناءَ الامتثالِ لقلمي وأنا - الآن - مكبلٌ بمحبَّتِهِم . بفرحةٍ غامرةٍ كتبتُ قِصَصِي كُلِّها ، إنني انتفضتُ انتصاراً لكرامتي الجريحة ولكبريائي المهدورة ، فلقد حددتُ الخِلاصَ خلاصي الفرديَّ بالكتابةِ . أن الأدبَ يُعيننا على أن نكونَ بشرّاً صالحين ، وعلى الاحتفاظِ بإنسانيتنا ، وقلتُ في نفسي : عَلَيَّ بالمقاومةِ والكتابةِ للذاتِ بدونِ خوفٍ ، وهكذا كتبتُ قِصَصِي كُلِّها التي صَوَّرتُ فيها ما كنتُ اعتقده . أدبُ المقاومةِ حفاظاً على الحياةِ . أدبٌ غيرُ نفعي ، منقذٌ روحي للذاتِ ، ولتفادي الاختناقِ وسطَ المجتمعِ .

كُلُّ شيءٍ يبدأ بمأساةٍ ، هكذا بدأتُ حياتي " قصصي " بمأساةٍ ، بمأساةٍ لم تتوقَّفَ ولم تنتهِ هذه المأساةُ الحياةُ . كتبتُ عن أحداثٍ سودَ عَشَنَاهَا ، كتاباتٌ مُقلقةٌ ، قلقةٌ ، تُعبِّرُ عن الحزنِ . حُزْننا ، حُزْننا العراقيُّ ، كتبتُ عن الطريقةِ التي أحسُّ بها الحياةُ ، حياتنا بتناقضاتها المستمرة . كتبتُ عن : عالمِ كُريهٍ ، قذرٍ ، ومرعبٍ قد عَشَنَاهَا .

أننا نفهمُ كلامَ اللغةِ التي نتكلَّمُ بها . لكن ! كيفَ نبتكرُ كلاماً للغةِ القلبِ العميقة ؟ كلامُ القلبِ كونهُ جَسِداً لمأساةِ الفردِ الذي يقفُ وحيداً في وجو التيارِ . فكانتُ جربةُ الكتابةِ لا تصلحُ لشيءٍ وأنها لم تكنُ أبداً طريقةً للعيشِ ، تلكَ هي تجربتي ولم يدُرْ ببالي أنها تقدِّمُ أجوبةً عن أسئلةِ الحياةِ الكبيرةِ . لكنَّ هذه القصصُ أثبتتُ بها لنفسي أنني موجودٌ . عندما بدأتُ أكبرَ ، بدأتُ أفكرُ بالأُتكوُنَ لي وظيفةً رَسميةً معيَّنةً ، كنتُ أريدُ الاستمرارَ في القراءةِ وأحلامَ اليقظةِ . يقظتي عندما تقرأون قصصي لن تجدوا في هذه النصوصِ أجوبةً كبيرةً ، بل ستجدونَ حياةً كبيرةً وأسئلةً أكبرَ ، أسئلةً بلا أجوبةً .

كان ثباتي كبيراً على محاربةِ العَماءِ و السكونيةِ والموتِ بالكتابةِ ، الكتابةِ الواعيةِ ، والكتابةِ الواعيةِ دفعَتْ بقصصي التي أكتبها إلى النضجِ الأبداعيِ .

قلتُ لنفسي :- علي السباعي . حافظُ على توازنِكَ ، وأحذرُ من أن تكونَ الكتابةُ هي الشيءُ الوحيدُ في حياتِكَ ، فكانتُ هي الشيءُ الوحيدُ في حياتي .

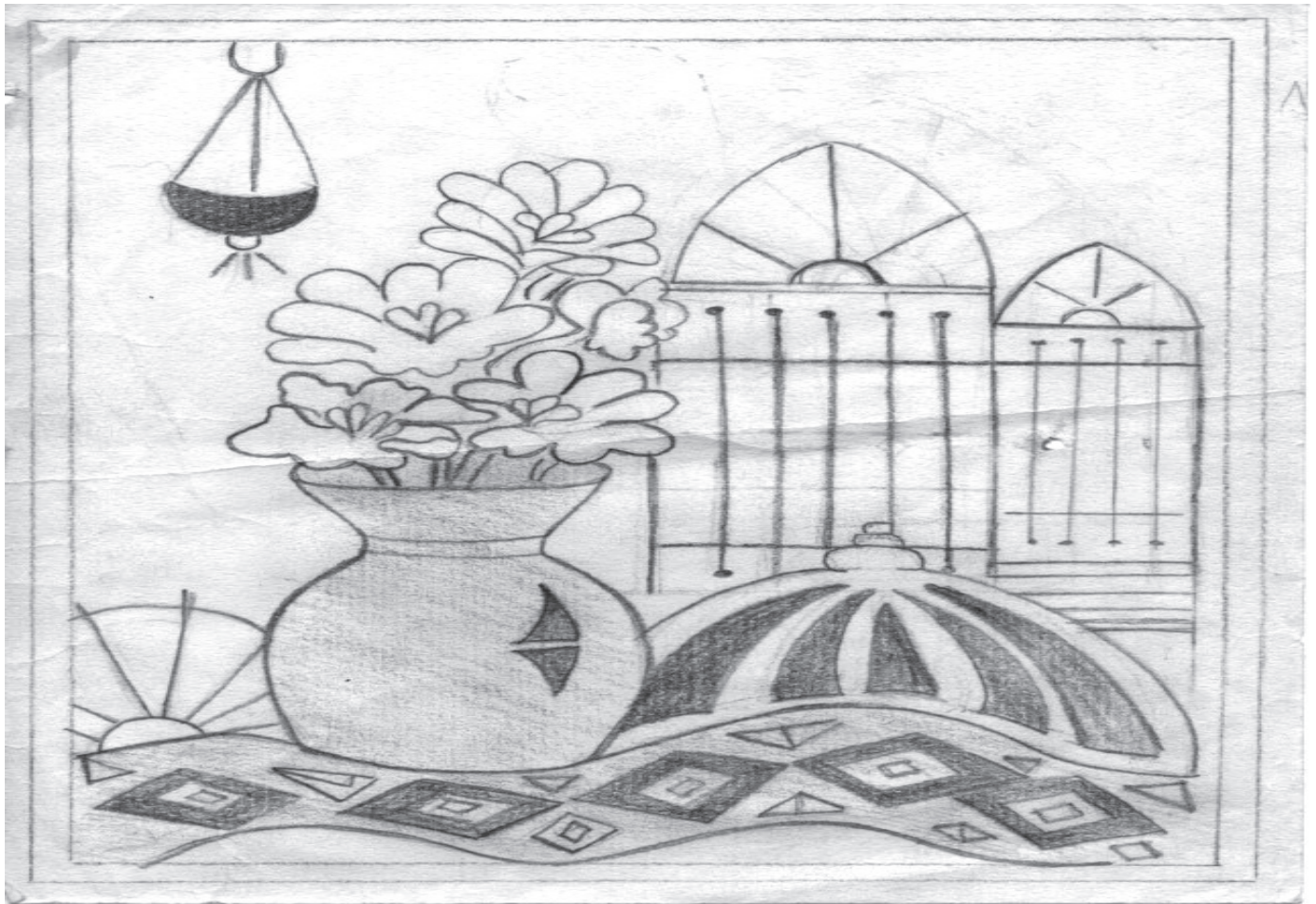
تتوالى الأيامُ عَلَيْنَا ، أيامُ هبل و سنينهُ ، يومَ كانَ الزَمَنُ زَمَنَ هَبَلٍ ولعبيتهِ ، لنجدَ أنفُسَنا رافضين لكلِّ شيءٍ رغبةً منا أن ذلك سيخلصنا في النهايةِ لنرى النورَ أخيراً في حياتنا . حَظَّمْ هَبَلُ ، وصرنا نرى :- الدَمَ أيضاً بدلَ أن نرى النورَ !!!

ترى هل نستطيعُ أن نرى النورَ في حياتنا ثانيةً ؟ كتبتُ القِصَّةَ القصيرةَ لأثبتُ لنفسي أَنَّ الحُبَّ في العالمِ ما زالَ مِيتاً . أن قصصي تُعَبِّرُ حقيقةً موجعةً مُنشدَّةً باتجاهِ الهمومِ والمكابداتِ لأوضحَ للناسِ يوماً ما . بأنني سأكونُ حرّاً ، حرّاً بها . حرّاً بقصصي إذا بي خلالَ ما مرَّ من سنينِ

عجافٍ إنني كنتُ أتعذبُ بالكلمات والقصص ، وبالزمن ونفسي ، وكنتُ أسأل نفسي دائماً وأنا أكتبُ القصة :- ماذا أردتُ القول من خلال هذه القصة ؟ وبقي هذا السؤال لي سؤالاً صامداً وفاضحاً بدرجة كبيرة . كنتُ أعرفُ لماذا أكتبُ ولمنُ كتبتُ قصصي تلك ؟ أمام هذا السؤال ترتعدُ فرائصي فرقاً ، أنه سؤالٌ جبارٌ . جبارٌ . رغم أنه سؤالٌ في الكتابة ؟ فكانتُ الكتابةُ ببساطة :- هي تجربةٌ ذاتيةٌ لاكتشافِ العالم .

فإذا لم يكن هنالك من غايةٍ للكتابةٍ لكانتُ عمليةُ كتابتها مضيعةً للوقتِ ليس إلا . أذكرُ جيداً وأنا أكتبُ كنتُ أبكي ، فكانَ بكائي ، بكاءً قاصً ، كان بكاءً إنسانياً ، أنه انفعالٌ أنسانيُّ ، أنه امتدادٌ لأحزانٍ عراقيةٍ لا تعرف الصمت . فبكاني كان نوعاً من المقاومة للحياة و للعيش بكرامةٍ ، ومن الإمساكٍ بآخر أمنيّةٍ تفاوت الزمن في تجسيدها وضياؤها أيام يد هبل الحديدية . سأستمرّ معانقاً الكلمات بشكلٍ جنونيٍّ جنوبيٍّ ، فالكلمات لازالتْ ملاذّي الوحيد ، وليس بوسعي التراجع . التراجع عن مشروعِي الأبداعي ، وكيف أراجع وقد فتحتُ لي الكلمات أبوابَ أسرارها كلها ؟!!!

لقد منحني الكلمات عالمها ومنحتني أيضاً :- نبوءتها . نبوءتها النابعة من شغافِ القلب . الكلمة هي :- حياتي ، وقصّيتي ، وخلاصي ، ولأثيرها منحني الكلمة سرّ اليقظة ، اليقظة الواعية ، ومكّنتني الكلمة من فتح محارة الأسرار ، والكتابة هي :- التواصل وكان التواصل بالنسبة لـ (علي السباعي) ولادةً ، وكانت الولادة نهوضاً ، ثم فرحاً .





(شهادة) سارد لم يؤرخ لحياته

حميد الربيعي

لا أحد يشاطره خيالاته، فقد اصطنعها من الأوجاع والحنين، هي مركب ، تواكب مع سني حياته ، تكونت تباعا، في كل مرة يضيف صورة، أو تشكيلا ليعيد رسم معالمة. كانت في البدء ارتكازا لمعالم أكثر جمالا ، صور من مدن شتى ، وأفكار مختزنة في أمهات الكتب ، قرأها في تعاقب أيامه ، مرات يستعيها من معارفه ومرات تأخذها إلى الدار الوطنية ، وفي جميع الحالات كان يلهث من شدة القبط والجري ، يخرج لسانه عطشا إن وجد ضالته بين دفتي كتاب ، أو لوحة معلقة في جدار أو واجهة مبنى أثري يتدثر النسيان في أزقة بغداد.

عندما دخل الجامعة توسل إليّ عميدها أن ينقله إلى إحدى كليات منطقة الوزيرية أو باب المعظم ، حتى يظل يجري بين المكتبة الوطنية ومكتبة المستنصرية، وعندما يحين وقت القيلولة يذهب إلى كافتريا "الأكاديمية" أو المركز الثقافي البريطاني ، حيث ثلة من الأصدقاء يتبادلون الكتب ويتجادلون بأخر الأفكار..

يومها كان "كافكا" و"مارسيل بروست" و"وليم فوكنر" يروجون لأفكار جديدة في السرد ، وعلى مقربة من هذا كان "دستوفوسكي" و"هنري ميلر" و"هرمان مان" ، وبين كل الشلل يقفز "غارسيا ماركيز" و"الرواد اليابانيون" ، وجوه جديدة للأطفال يرتدون أحلى البزات ويمرحون ويفرضون السكون في مقعد ثابت ..

هو تدرج من الثابت إلى المتحول ومن الغريب إلى العجائبي ، ينتقي ما يتفرد به عن الآخرين ويجادل في استنباطات لم تصلها الآراء بعد ، ولم تتداولها الأقواء ، وكان بحثه ما بين السطور هما وشغفا واستدراكا حتى اعتاد الآخرون على الغريب الدائم منه ..

وقتها كان موسى كريدي يعج بمقهى البرلمان بما كان يلائم الخدر في السرد ، كانت مقهى "المعقدين" تطرح رؤيا سكرانة من أوجاع مفاصلها ، وفي الأمسيات كان "يوسف الصائغ" يعزف لوحاته وقصائده في حديقة "اتحاد الأدباء" وليس ببعيد كان نادي الصابئة يستمع إلى "سعدى يوسف" بعدما أعياه التحرير للصفحات الثقافية في طريق الشعب .

في هذا المايسترو الذي يتوزع أيام الأسبوع ويفترش بغداد من شرقها إلى شمالها ، كان ثمة فتى يتدحرج باتجاه الكلمة ، أحيانا لا يسعفه الوقت للمتابعة والقراءة أو المواظبة على دروس الجامعة ، لكنه حتما كان يضع خزينه من الصور والأحلام ، والتي ستصير لاحقا خيالات .

في غفلة من زمن المتطلعين إلى الإنعتاق ، في بلد جبل على الذبح والدم ، خرج عفريت من قمقمه ليطوي بغداد والمقاهي والمنتديات والسكرارى تحت فوهة الخراب ، كان الفتى قد نبت فوق جلده بعض الشوك ، فتح جوفه الرخو لمئات الصور والحكايات والكتابات يلصقها عنوة ، ويخبئها بطريقة عجائبية لكي لا ترى إن شق جوفه ..

انتثر الأحبة زنابق ورد في الأمصار البعيدة ، كل صاحب ارتكن همه في بلد ، بعضها قريب ، بيد أن أقربها كان ارتهاننا لمغامرة حدودية وجوازات سفر مزورة ، دائما كان يحفظ أغنية حتى صارت تعويذة :

(يا فشلة الملهوف ويدور هلة بمحطات)

الأبناء والبنات الذي صار الشباب خالا وعمما لهم ، خبروه أن أمه طوال هجرته كانت تردد هذه الأغنية مئات المرات ، فكلما تنوح عليه وعلى غربته تستحضر تلك الأغنية لحنا وعويلا جديدا ، هو حمل الأغنية في بدء الثمانينيات إلى الكويت ، غلام يافع لم ينشر إلا قصتين أحدهما في (التآخي) والأخرى في (الراصد) ، وحاملا في جوفه آلاف الصور ، ليعرض نفسه على الصحافة ، الرافديني ذو القامة الطويلة وسليل سومر وبابل ، في داخله بكاء مر على أن يضيع في صخب العالم ، لم يسعفه الوقت كما كان في السابق ، وما دامت لعنة الدم المتفصد سفكا في العراق تضافر جلاوزة النظام ليسلبوه جواز سفره .

عندما كان في بغداد خيره شرطي اتحاد الأدباء بين مسبة "سعدى يوسف" وبين الاعتقال ، في الكويت خيره القنصل بين عدم مسبة الحاكم وبين احتجاز الجواز ..

إنه ذات العفريت الذي طوى بغداد بفحيحه الدخاني، ينفته ثانية عند شواطئ الخليج ليعترك ذاك الشاب مشردا بلا هوية في بلاد الرمال .

الصورة نفسها تتكرر ثانية ، أشد بأسا وأمض ألما ؛ عندما وجد نفسه في صيف عام ١٩٩٠ أمام فوهة مدفع العفريت الذي غزا الكويت ليلا .

في تلك اللحظة أيقن إن ما يجري خرافة كبرى ، وإن الوقائع تفرض سطوتها على غلام لا زال غضا، فقرر أن يتخذ الأحلام مأوى له ، وأن يفصل هذه الأحلام بما يعادل وطن ، فأخرج من جوفه الرخو كل الصور والحكايات وأعاد نسقها بما يتلاءم مع حاله الجديد .

لقد جلب في رحلاته المكوكية بعض الأمكنة والشوارع والأندية والورود وواجهات المحلات وأتكتت الفنادق ، ورصها مع بعضها ليخلق وطنه الجديد ، كما أخرج من أمهات الكتب عشرات الشخصيات وأسكنهم في وطنه ، إنهم يرطنون بلغات شتى لكنهم كلهم عاشقون ، يملئون الوطن أغان وقصائد ، ويفترشون الأرصفة بلا قيود .

يوم ذاك قرر أن يهجر القصة القصيرة ، ما دامت تضيق عليه فسخ العالم ، ويدخل عالم الرواية من بوابته هو، رواية النسق العجائبي والسرد الغرائبي متخيلا الحكايات صورا مجردة من وقائعها ، رابطا وشائجها بخيوط الخيال ..

لم توافه ذائقته الأدبية أن يبحر في مجرته المخترعة ، فقرر دراسة أحوال الخيال وصوره والتقاطها ، وميكانيكية ربطها وإعادة خلقها من جديد ، وكان عليه أن يدرس فسلجة الدماغ والذاكرة وحوافز الجهاز العصبي بما يفرزه من تلقائية رداد الفعل

والشحن العاطفي . متخذاً من أبناء الوطن المصنوع في الذاكرة مادة لهذه الدراسة . فلم يعد لديه "وليم فوكنر" أستاذ تيار الوعي بل صار أستاذاً للنفس وأفعالها .

بهكذا تنقيب وجد إن كل ما في جوفه لا يكون مدرسة جديدة في السرد . فأتكأ على ابتكار الجديد . الذي ربما نجد بعض من تفاصيله بهذه المدرسة أو تلك.

الشباب - بهذه الطريقة - قد تعالى على أوجاع العراق التي سنأتي . وأيضاً تصالح مع الأمه الماضية وعذاباته بفقدان الأهل والأحبة وأنطلق نحو أفق لا تصدمه فيه فوهة مدفع أو شرطي "إخاد الأدباء" أو فحيح عفريت خارج من قمقم . كل هؤلاء كانوا قتلة يطلبون دمه . وعليه أن يحيلهم في سرده . من المباشرة إلى تداعيات الخيالات التي أعادت تكوينهم بشكل مغاير . لقد تحرر من الخوف والموت المتربص في الأزقة وعاد راوياً منسجماً مع ذاته . ينتقي من وقائع الحياة غرابتها . معيداً تشكيلها وفق خيال بسعة العالم . وبقي الوطن الحلم . وطن الخيالات مرتعاً لا ينضب لصور طافحة بالجمال والبهجة .

لقد عاد "يوسف الصائغ" يلحن قصائده ويغنيها أمام القصر الأبيض. أيام اعتقاله فيه . وعاد "فاضل العزاوي" يصنع مخلوقات جميلة . تبني حياة أشهى . وعادت مقاهي بغداد ليست خربة تنعق الغربان فيها . بل صرن راقصات يجمعن التبرعات لشلولي الحروب والخراب . حتى بغداد التي صلب الحلاج على أبوابها صارت تلملم أجزأه وتقدم عشقه وشائج وصل ..

في تلك المرحلة راجع روايته الأولى المنشورة في عدن (سفر الثعابين) : فوجد بعض الصور مبتكرة فيها . لكنها غير مكرسة بما يضمن أفق عالم مترفع على الأوجاع . ومحيلاً الآلام إلى صور جميلة . عندها أعاد مراجعة منهجه منطلقاً من رؤياه التالية :

- مخيلة الروائي .

- خلق البديل التجريدي .

- طبع التجريدي على واقع مفترض .

- إيجاد الصور الملائمة إلى المجرد والواقع المحكي .

- الدلالات .

مادام الخيال هو القوة الحيوية والعامل الأول في كل إدراك الإنسان . فإنه يحلل ويعيد ويخلق ويناضل ليخلع على الأشياء وضعاً مثالياً يوحد بينها .

وهو ما يسعى إليه العمل الإبداعي . لا يتمثل الأفكار الرائجة في واقع الحياة اليومية أو ما تمثل في بعض مظاهرها من حركة المجتمع في هياتها الجماعية أو الفردية . بقدر ما تمثل من قيمة مغروسة في البناء السردى و صورها التي تضبط حركة الشخصوص.

أن تشرب وتشبع الشخصيات بالحدث . مهما كان جزئياً أو كلياً للدلالة على تمنطق الأفكار بشكل سلوك وخطوط . تحرك وتقود النص الإبداعي . وثمة الكثير من الرؤى التي تزخر بها حياة مجتمعاتنا الشرقية : بدءاً من الأساطير ومروراً بالموثوث ووصولاً إلى الخيلة العصرية فهي منطلقات تخلق قناعات ورؤياً . ممكن تمثلها بما تمتلك من أدوات في الحياة العامة .

التصالح مع الذات والإخلاص للعملية الإبداعية كان العنوان الرئيسى لهذه المرحلة . فكان لابد من العودة . بعدما تخلف الخوف مدفوناً في مدن الشتات .

العودة بعد ثلاثين سنة اغتراب تعني بالدرجة الأولى الاحتكاك بين ما تبقى من ركام أعوام الدم وبين الرؤيا التي تكونت ونضجت . وأيضاً العودة تعني الإطالة من جديد على واقع السرد . الذي بدأ يتشكل عقب التغيير في ٢٠٠٣ .

مع إنني أحمل في ذهني صوراً لواقع مفترض . جسدها العودة في روايتي الثانية : (تعالى وجع مالك) . محملة بدلالات ورؤى فكرية . توازى فيها الحلم و الخيال مع موثوث أمة . عانت الكثير من عنفها الدموي .

لم أكن أتوقع أن تستقبلني الساحة الثقافية بالترحاب (كما حدث) بسبب إشكالات بنيوية . ذاتية . اجتماعية . بيد إنني في واقع الأمر أجد المنافسة مع ذاتي في إنتاج الإبداع هو الحافز الدائم في صيرورتي الأدبية . كما كان في روايتي الثالثة (جدد موته مرتين) .

لعل في روايتي القادمة أحمل فأساً . أشذب بعض ما علق من عذابات الوطن الأم . والوطن الذي بناه خيال الروائي .

في مهرجان (أبو ظبي السينمائي) السادس الممثلة الإيرانية غولشيفته فرهاني تتحرر من قيودها الأنثوية وتبهر الجمهور بأدائها الرائع



علي عبد الأمير صالح

تقول آذر نفيسي في مطلع كتابها (أشياء كنت ساكتة عنها Things I've been silent about) : " بحلول سنة ١٩٨٤ ، شهدت ابنتي [نيغار] التي ولدت بعد الثورة الإسلامية بخمس سنوات عودة القوانين ذاتها التي سادت أثناء عمريّ جدتي ووالدي . وأرغمت ابنتي على لبس الحجاب وهي ما تزال في المرحلة الأولى من دراستها الابتدائية ، وتتعرض للعقاب إذا ما كشفت خصلة من شعر رأسها .. إنما ، في نهاية المطاف ، سيجدّ جيلها [أي جيل نيغار] (ماركته) الخاصة في التحدي والمقاومة " .

غولشيفته فرهاني ، إذاً ، من جيل ابنة آذر نفيسي ، أو في عمرها تقريباً ، فقد ولدت في طهران ، وتحديداً في العاشر من يونيو (حزيران) ١٩٨٣ ، وهي ابنة الممثل والمخرج المسرحي بهزاد فرهاني ، كما أنها أخت الممثلة شقائق فرهاني . ومنذ بداية حياتها الفنية اختارت التحدي والمقاومة وبذلت كل ما في وسعها كي تكون مميزة .



لقطة من الفيلم حجر الصبر

السينمائيين البارزين من تأملوا واقعهم ، وغاروا في مجتمعهم ، ونهلوا من إرثهم الأدبي والمعرفي واغتنوا بثقافة الآخر وتقنياته وجعلوا يخرجون الأفلام السينمائية ويعرضونها في بلدتهم وخارجهم ، كما صاروا يحصدون الجائزة تلو الجائزة في المهرجانات السينمائية العالمية الشهيرة : أوسكار ، كان ، برلين ، البندقية ، تورنتو ، وسواها .

وفي السنوات الأخيرة رسخت في أذهاننا أسماء مخرجين سينمائيين إيرانيين لامعين من أمثال مجيد مجيدي ، وعباس كيارستمي (الذي يُطلق عليه عادةً : شاعر السينما الإيرانية ، والذي حاز جائزة [السعفة الذهبية] عن فيلمه [طعم الكرز] في مهرجان كان السينمائي سنة ١٩٩٧) ، وأصغر فرهادي (مخرج فيلم [انفصال] - وهو أول فيلم إيراني ينال جائزة [الدب الذهبي] في مهرجان برلين السينمائي الدولي الحادي والستين سنة ٢٠١١) ، ومحسن مخملباف ، وسميرة مخملباف ، ومرضيه مخملباف ، وصديق باراماك ، وباخشان بني اعتماد ، وتامينة ميلاني ، وسوزان تسليمي ، ومريم شهریار ، وجعفر بناهي الذي حُكم عليه بالسجن مدة ست سنوات ومنعه من صناعة الأفلام بسبب كتابة سيناريو فيلم سينمائي يتعارض مع سياسة بلاده التي تفرض قيوداً صارمةً على المواطنين وتضع

في سن الخامسة بدأت بدراسة الموسيقى والعزف على البيانو ، وحينما بلغت الثانية عشرة من العمر دخلت مدرسةً للموسيقا في طهران . يومذاك كانت تأمل بأن تبدأ مسيرتها الفنية كعازفة موسيقية

كلاسيكية إلا أن الظروف شاءت أن يقع عليها اختيار المخرج داريوش مهرجويي ، وهي في سن الرابعة عشرة ، كي تمثل في فيلمه (شجرة الكمثرى) ، حيث أسند

إليها دور رئيس في الفيلم المذكور ، وهو دور ذو طابع ذهني نالت عنه جائزة (أفضل ممثلة) في (القسم العالمي) لمهرجان (فجر) السينمائي السادس عشر في طهران سنة ١٩٩٧ .

تقول غولشيفته : " كنتُ أروم أن أترك تأثيراً في الناس . عندما تعزف الموسيقى الكلاسيكية فإنك تعزف لجمهور مثقف وحسن الاطلاع . وددتُ أن أحدث تغييراً إيجابياً في أغلبية الجمهور ، إنما تبين لي لاحقاً أن السينما هي أفضل وسيلة تعبيرية ، أو بالأحرى ، أفضل لغة لفعل ذلك " .

ترعرعت غولشيفته فرهاني في إيران وتدرّبت في بداية مسيرتها السينمائية على أيدي عددٍ من المخرجين

من العقوبات الأمريكية على بلدها .. كان ذلك سنة ٢٠٠٨ . حينما أطلت سافرةً ، من دون حجاب ، إلى جانب ليوناردو دي كابريو ، في فيلم النخرج البريطاني الشهير ريدلي سكوت (كتلة من الأكاذيب) ، حيث لعبت فيه دور مرضة أردنية مسلمة تقية تحمل اسم (عائشة) .

ظهورها في الفيلم دون حجاب أثار ضجة كبيرة في بلدها ، ومنعتها السلطات الإيرانية من مغادرة البلد قبل أن يسمحوا لها بالسفر إلى الولايات المتحدة ثانية لحضور العرض الأول للفيلم الذي أنتج وصُوّر بين واشنطن والمغرب (وتحديداً في شارع [محمد الخامس] بالرباط) .

في هذا الفيلم يلعب دي كابريو دور صحفي سابق وعميل لوكالة المخابرات المركزية الـ CIA ، يُرسل إلى العاصمة الأردنية عمّان للعمل مع قائد الاستخبارات الأردنية في ملاحقة قيادي في تنظيم القاعدة يُشتبه بأنه يخطط لشن هجمات ضد الولايات المتحدة . وخلال عمله في العاصمة الأردنية يقع في غرام الممرضة (عائشة) . يتبع هذا الفيلم تقاليد الإثارة البوليسية ويحمل بصمات سكوت المعروفة . وللعلم ، نقول أن هذا الفيلم مقتبس من رواية الكاتب الأمريكي الشهير ديفيد اغناتوس .

تقول فرهاني إنها ممتنة جداً للمخرج ريدلي سكوت لأنه خاطر في إسناده الدور في فيلمه لشخص ينتمي إلى " محور الشر " ، وهي التسمية الشائعة التي تطلقها أمريكا على إيران . وتضيف قائلةً : " كان التحدي جديراً بالاحترام لأنني أول ممثلة من أصل إيراني تمثل في فيلم هوليوودي منذ الثورة الإيرانية سنة ١٩٧٩ " .

أتاح لنا العديد من الروائيين والكتاب والمخرجين السينمائيين التعرف على طبيعة الحياة في أفغانستان ، ومنهم ، على سبيل المثال لا الحصر ، الروائي خالد حسيني في روايته (عداء الطائفة الوردية The kite runner) . (٢٠٠٣) التي حوّلت إلى فيلم سينمائي أخرجه مارك فورستر سنة ٢٠٠٧ . وروايته الثانية (الشمس الباهرة الألف A thousand splendid suns ، ٢٠٠٧) ، وعتيق رحيمي في روايته الأولى (الأرض والرماد) التي كتبها بالفارسية . وكذلك الكاتبة الأفغانية لطيفة بالاشتراك مع شكيبة هاشمي في كتاب (الوجه المسروق - عمر العشرين في أفغانستان) المكتوب بالفرنسية والذي ترجمه إسماعيل حلمي إلى العربية سنة ٢٠٠٢ . تهدي لطيفة كتابها هذا إلى " اللواتي أقفلن على كلامهن ، اللواتي أخفين شهادتهن في القلوب والذاكرات ، وكل اللواتي يعشن محرومات من حقوقهن في بلدهن في الظلام " . كما أخرج لنا الإيراني

خطوطاً حمراء أمام حرياتهم الشخصية وخرمهم من حقهم المشروع في نقد الواقع الإيراني الذي يعج بالمشاكل الاجتماعية والسياسية ناهيك عن الاقتصادية بعد فرض العقوبات الدولية عليها في السنوات الأخيرة .

غالباً ما يلجأ المخرج السينمائي الإيراني إلى الرمز والإيحاء والإشارة الخاطفة كي يدفع المشاهد إلى التفكير والتأمل ، كما يوظف " الرمز البصري " للدلالة على معان عميقة الدلالات ، وهذا ما فعله جعفر بناهي في فيلم (البالون الأبيض) ، حيث استخدم البالون الأبيض المنطلق في السماء للتعبير عن الرغبة في الحرية .

ولهذا ليس من الغرابة أن تتمرد هذه الحسنة الإيرانية التي لا تكاد تبلغ ربيعها الثلاثين على واقعها القاسي والصارم من خلال الفن والإبداع المتواصلين ، وتهجر بلادها شأنها شأن كتاب ومثقفين ومخرجي سينما وأكاديميين ، ومنهم الكاتبة والأكاديمية آذر نفيسي صاحبة كتاب (أن تقرأ لوليتا في طهران) الذي تُرجم إلى ما يزيد على عشرين لغة من بينها العربية ، والروائية شهرنوش بارسيبور صاحبة رواية (نساء بلا رجال) التي حوّلت إلى فيلم سينمائي أخرجه الإيرانية شيرين نشأت بالاشتراك مع شوخا آزري سنة ٢٠٠٩ ، والكاتبة فيرشته مولايي المقيمة في كندا حالياً ، والكاتب شهریار ماندانيبور صاحب رواية (منع قصة حب إيرانية) إضافة إلى كثير من مخرجي السينما من ذكرنا بعضهم أعلاه .

في الواقع لم يكن مهرجان أبو ظبي السينمائي الدولي المنعقد للفترة من ١١ - ٢٠ أكتوبر (تشرين الأول) ٢٠١٢ هو الوحيد الذي تنال فيه غولشيفته فرهاني ، الشابة الإيرانية المشاكسة التي لم تبلغ الثلاثين بعد ، جائزة (أفضل ممثلة) ضمن مسابقة (آفاق جديدة) في المهرجان المذكور " بسبب أدائها الرائع في تنفيذ القصة " - بحسب رأي لجنة التحكيم - عن دورها في فيلم (حجر الصبر) الذي عُرض مساء الاثنين الخامس عشر من أكتوبر للمخرج والروائي الأفغاني عتيق رحيمي ، والمستند إلى روايته ذائعة الصيت ، بالاسم نفسه ، والتي تُرجمت إلى ثلاث وثلاثين لغة ونال عنها الكاتب جائزة غونكور لسنة ٢٠٠٨ ، وهي أرفع جائزة أدبية في فرنسا

لا ، فهذه الجائزة (وأقصد : جائزة [أفضل ممثلة]) ليست الجائزة الأولى ولا الوحيدة في مسيرة الممثلة الإيرانية الباهرة ، فقد نالت جوائز عدة في مهرجانات سينمائية كثيرة في داخل بلدها وخارجه ، فضلاً عن ذلك ، هي أول ممثلة إيرانية تظهر في فيلم هوليوودي ، على الرغم

السجن ومن ثم وقع صريع المرض ودخل حالةً من الغيبوبة . في هذه اللحظة تلقى رحيمي الإلهام وأمسك بالقلم ، أو لجأ إلى الكيبورد ، وراح يدوّن كتاباً مستنداً إلى الحكاية التراجيدية لزميلته الشاعرة الشابة . وفي نهاية المطاف حاز الكتاب الذي كان بهيئة رواية على جائزة غونكور . وها هو ذا يحوّلها إلى فيلم سينمائي بالاسم ذاته ، ويقرر عرضه خلال المهرجان .

لقد حوّل اليأس الذي شعر به عتيق رحيمي حينما سمع بمقتل زميلته الشاعرة إلى صورة فنية ، إلى رواية ومن ثم إلى فيلم سينمائي نال إعجاب الجمهور والنقاد على السواء .

إلا أن رحيمي لم يستق من الواقع وحده بل استفاد من أسطورة فارسية عن حجر سحري حينما يوضع أمام شخص ما فإنه (أي الحجر) يحجب عنه الشقاء والمعاناة والأوجاع وشتى ضروب التعاسة .

لقد مزج رحيمي الواقع بالأسطورة حينما دوّن كتابه (حجر الصبر) . ومن ثم حوّل إلى فيلم سينمائي .

يؤكد المخرج الأفغاني أنه تلاعب بفكرة تحويل الكلمات إلى صور مرئية حينما وافق جان - كلود كاريير على كتابة السيناريو ، ووعد عتيق رحيمي الأخير بأن يجد أبعاداً جديدةً أكثر في الرواية التي ألفها . " لم أكن أريد مجرد تصوير لروايتي . بل وددتُ أن أكتشف أبعاداً أخرى لهذه المرأة (ويقصد بطلة الرواية) من خلال السينما " . هذا ما قاله رحيمي .

تقترب السينما ، كما يقول المخرج السينمائي لويس بونويل ، من بين جميع طرق التعبير الإنساني . أكثر ما يمكن من نفس الإنسان ، بل إنها تحاكي ، على أفضل ما تكون المحاكاة ، الطريقة التي تعمل بها النفس البشرية في حالة الأحلام . والفيلم يُعد بمنزلة تقليد غير إرادي للحلم .

وقد أدرك عتيق رحيمي هذا الرأي فألفينا أنفسنا نغمض عيوننا ونغرق في حلم فريد صنعه خيال الكاتب والمخرج معاً .

في فيلمه الجديد (حجر الصبر) أبهرنا رحيمي بلغته السينمائية الخالصة التي تجاوزت مرحلة التراكم الكمي للفنون المختلفة في فن الفيلم واستخلص لغةً جديدةً تستقل بذاتها .

أخذنا عتيق رحيمي إلى بلاده أفغانستان وصوّر واقع المرأة هناك وسط النزاعات الدامية منذ عقود وفي كنف المجتمع الذكوري والتقاليد الاجتماعية الصارمة .



الممثلة الإيرانية زول شيفته

محسن مخملباف سنة ٢٠٠١ فيلمه (رحلة إلى قندهار) الذي نال إطرأً ومديحاً من لدن الجمهور والنخبة المثقفة ، وكذلك فيلم (أسامة) للمخرج صديق باراماك ، الذي يدعونا إلى عدم نسيان أفعال حزب طالبان الشنيعة وإدانة حكمهم وفكرهم . هذا الفيلم حاز ثلاث جوائز في مهرجان كان سنة ٢٠٠٣ .

كما عرفنا بقصة الشابة الأفغانية (بيبي عائشة) التي فازت صورتها التي التقطتها المصورة من جنوب أفريقيا جودي بايبر كأفضل صورة صحفية نشرتها مجلة (نايم) الأمريكية في سنة ٢٠١٠ . هذه الشابة حكمت عليها محكمة تابعة لحركة طالبان بقطع أنفها وأذنيها بتهمة الهرب من بيت زوجها . أمسك بها شقيق زوجها في حين قام الزوج بقطع أنفها أولاً وتبعه بالأذنين . والآن نأتى إلى فيلم (حجر الصبر) الذي عُرض في مهرجان أبو ظبي السادس وهو من إخراج الكاتب الأفغاني عتيق رحيمي ومثلت الدور الرئيس فيه فرهاني .

خلال حضوره المهرجان تحدث رحيمي إلى وسائل الإعلام قائلاً إنه قبيل انعقاد مؤتمر أدبي في كابول سنة ٢٠٠٥ ، والذي كان مدعواً إليه ، قتلت شاعرة شابة اسمها (نادية أنجمان) . تقرر إلغاء المؤتمر . قرأ زوجها مجموعتها الشعرية (أزهار حمر ميتة) فاستشاط غضباً وقتلها . أودع زوجها

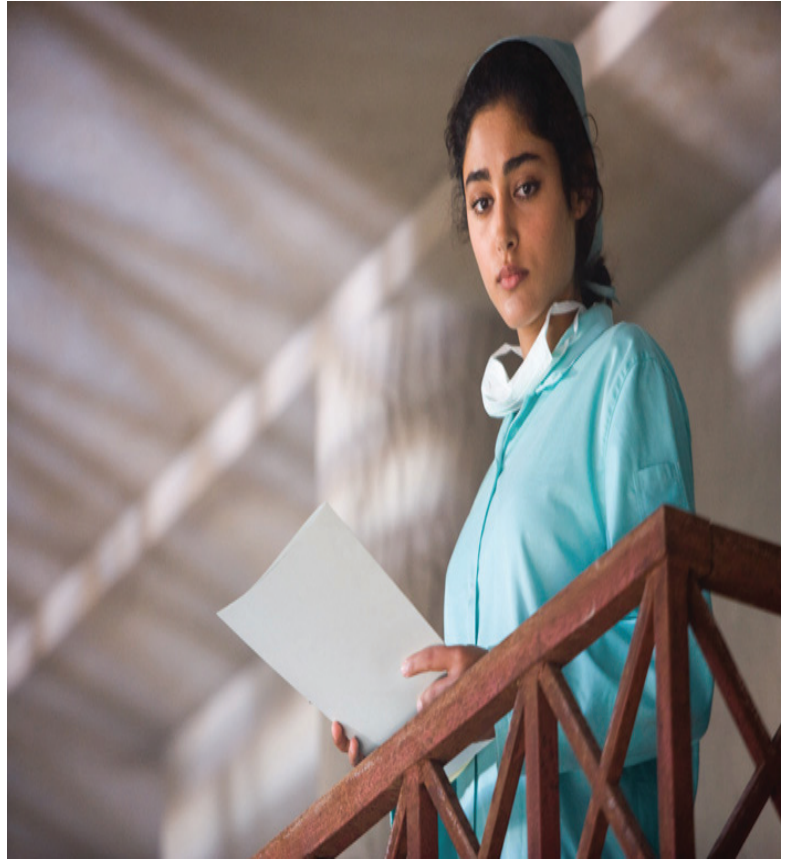
عن عملها الذي تنفق منه على الطفلتين وتوفير العلاج اللازم لرعاية زوجها جيبه قائلة: " أبيع جسدي " . فيهرب خائفاً من العدوى ويهددها بالرجم : فكيف تجرؤ على فعل ذلك فيما يضحي المسلحون بأرواحهم . وتطمئن خالتها قائلة إن المسلحين لا يغتصبون عاهرة ، فهم لا يتباهون إلا باغتصاب عذراء ، لأن هذا " يُشعرهم بالفخر والثقة بالذات ويزيدهم قوة " . وتضحك الزوجة ضحكة مريرة وتصفهم بكونهم لا يفكرون إلا بغرائزهم .

وفي أثناء بوحها للزوج الغائب عن الوعي تروي عن خالتها التي أصبح بيتها مكاناً للذة العابرة قولها إن " هؤلاء الذين لا يعرفون الحب هم الذين يصنعون الحروب " . ومن هؤلاء الزوج الذي لا يموت ولا يحيا ، والذي لم يعطف عليها ولم يقبلها خلال مدة زواجهما البالغة عشر سنوات ، ولم ينظر يوماً إلى وجهها . إنها في نظره مجرد قطعة أثاث ليس لها روح ولا قلب .

وفي المشهد الأخير تعترف الزوجة بأنها أُجبت ابنتيها من علاقة غير شرعية لكي يستمر زواجهما من المحارب العقيم الذي كان غائبا عنها في معظم الأوقات . وقبل أن تنتهي من كلامها تتحرك يد الزوج وتقبض على رقبتها فتطعنه بالخنجر لحظة وصول المسلح الشاب الذي أوج رغبتها وأيقظ أنوثتها . وينتهي الفيلم بمشهد متميز : إحدى عيني الزوج الميت مفتوحة تنظر إلى النافذة حيث يقف الشاب - العشيق مندهشاً . أما الزوجة فتتحرك عينيها ناظرة إلى شيء مجهول . في إشارة ذكية من المخرج إلى المستقبل الغامض الذي ينتظر المرأة الأفغانية .

إن (حجر الصبر) بالتأكيد لا يشبه معظم الأفلام التي تنبثق من هذه الرقعة من العالم . فشخصية فرهاني لا تظهر بوصفها ضحية من ضحايا الحروب المجنونة والنزاعات القبلية والمجتمع الذكوري المتخلف . وهو السبب الذي يجعل المشاهد يشعر بالشفقة عليها . إلا أن الكلمات التي باحت بها في دورها السينمائي وتجاربها جديرة بأن تثير عاصفة من الجدل والنقاش .

في الواقع ، كان رحيمي يفتش في منفاه الباريسي عن مثلية قديرة بوسعها أن تجسد الفرح ، مثلما يمكنها أن تجسد الحزن ، فضلاً عن ذلك في استطاعتها أيضاً أن تجسد الجنون واليأس والتهميش وخيبة الأمل والرغبة المتأججة في ذات الأنثى وكل ما يخالج المرأة من مشاعر وما



تدور أحداث الفيلم حول زوج مصاب برصاصة في عنقه ، يرقد في بيته بعد أن دخل في غيبوبة طويلة . دفعت جميع رفاقه (المجاهدين) السابقين إلى التخلي عنه ، فيما حاول زوجته الشابة (وهي بلا اسم - مثلت الدور غولشيفته) الاعتناء به قبل أن تقرر في بلد حكمه النزاعات ، أن تحكي له حكايات لم تكن تخطر له على بال .

حوّلت الزوجة إلى شهرزاد أفغانية لا تروي حكاياتها كي تبقى على قيد الحياة . كما في (ألف ليلة وليلة) . بل لتعيد زوجها إلى الحياة . تسترسل في البوح والمكاشفة وتستعيد عبر مشاهد (الFLASH باك) محنتها هي منذ عهد الطفولة وكيف خسرها أبوها المقامر كل شيء حتى إنه اضطر إلى " رهن " ابنته التي تبلغ ١٧ عاماً إلى رجل في الأربعين ليصبح زوجاً لها . وفي حفل خطوبة الزوجة الشابة كان الزوج غائبا مع المقاتلين واستعاضوا عنه بصورة مؤطرة وبجوارها خنجر .

وفي أحد مشاهد الفيلم يقتحم المسلحون البيت وينتزعون خاتم الزوج من إصبعه والساعة من يده . وحين تعود الزوجة من مهمة خارج البيت تفاجأ برجوع المسلحين ورغبة قائدهم بمطارتها الغرام ولا تجرؤ على الدفاع عن نفسها بالخنجر . وحينما يسألها هذا القائد

العالمي السابع والثلاثين المنعقد في طهران سنة ٢٠٠٧ . وفيلم أصغر فرهادي (كل شيء عن إيلي ، ٢٠٠٧) ، الذي نال جائزة الدب الفضي في مهرجان تراببيكا السينمائي وجائزتي (أفضل مخرج) و (إختيار الشعب) في مهرجان (فجر) السينمائي . ونالت غولشيفته جائزة (أفضل مثلة) عن دورها في فيلم (دمعة البرد) ، وعن الفيلم ذاته ترشحت في السنة ذاتها كأفضل مثلة في مهرجان (فجر) السينمائي . وفي مهرجان كازان السينمائي الدولي نالت سنة ٢٠٠٦ جائزة (أفضل مثلة) عن دورها في فيلم (دمعة البرد) ، وفي المهرجان نفسه سنة ٢٠٠٨ حازت أيضاً على جائزة (أفضل مثلة) عن دورها في فيلم (الحرف ميم الذي يرمز إلى ماما) .. كما مثلت غولشيفته في فيلم عباس كيارستمي (شيرين ، ٢٠٠٨) مع الممثلة الفرنسية جوليت بينوش ، وتم عرضه لأول مرة في الدورة الخامسة والستين من مهرجان البندقية السينمائي الدولي . هذا الفيلم عُد انعطافة ملحوظة في المسيرة الفنية للمخرج المذكور ..

أما آخر تجربة سينمائية لها في إيران فكانت في فيلم (كل شيء عن إيلي) الذي أخرجه أصغر فرهادي ، صاحب فيلم (انفصال) ، الذي حصد جوائز عدة ونال استحساناً دولياً أينما عُرض .

تقول غولشيفته في أحد الحوارات التي أجريت معها : " شئتُ أم أبيت ، إنني أمثل إيران . غير أن مسؤولياتي ليست تجاه الحكومة بل تجاه الشعب الإيراني " .

وفي جوابها عن سؤال حول الاختلاف الرئيس بين تجربتها السينمائية في إيران والولايات المتحدة ، تقول فرهادي : " الاختلاف الرئيس هو أن صناعة السينما في أمريكا احترافية إلى حد كبير . أما في إيران فهي تجريبية أكثر . إنه شيء عسير جداً بالنسبة للممثلين . فأنت لا تنال ذلك التقدير الكبير ، عليك أن تنتبه للدوي ، والأضواء ، إلخ . في الولايات المتحدة الأمريكية يقومون بكل ذلك من حولك . السينما هناك أشبه بـ [ملكة للممثلين والممثلات] .

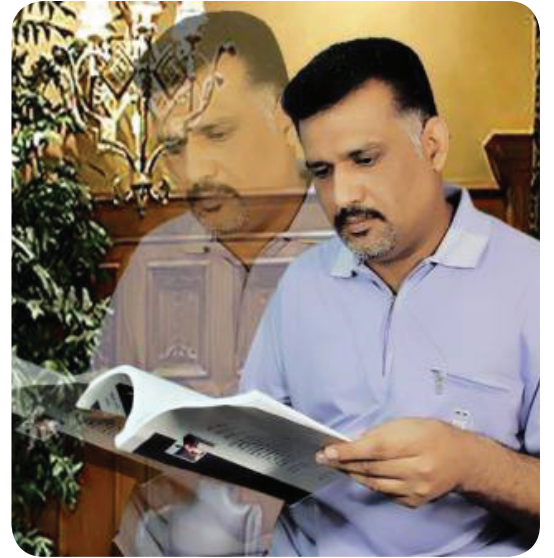
اليوم تقيم غولشيفته فرهادي مع زوجها أمين مهدوي في منفاهما الباريسي بعد أن مُنعت من دخول بلادها بسبب (انتهاكها) التقاليد الصارمة التي تفرضها الحكومة الإيرانية على المواطنين وبخاصة النساء . إنها تدرك أن عيون الإيرانيين جميعاً مصوبة إليها ، وهذا يعني أن عليها أن تتوخى الحذر بشأن الأدوار التي تنتقيها ، لأن السينما هي الأوكسجين الذي تستنشقه .

تمر به من حالات نفسية ومواقف إنسانية . ومن الشيق أن نقول إن فرهادي لم تكن اختياره الأول . غير أنها كانت مصممة على التمسك بقوة بذلك الدور . كان رحيمي عنيداً في عدم إسناد الدور إليها . أما غولشيفته فكانت مصرّة على أن تجعله يوافق . إنما حينما شاهد عتيق رحيمي فيلم أصغر فرهادي (كل شيء عن إيلي) ، الذي قدمت فيه فرهادي عرضاً مذهشاً ، بدأ رحيمي يغير رأيه . تعترف الممثلة الإيرانية قائلة : " إنه دور خُلم به معظم الممثلات . إنه حافل بالمونولوجات وينطوي على قدر هائل من الجرأة والتحدى " .

إن سجل غولشيفته الفني مليء بالعطاء والجوائز والتكريمات ، فمنذ سنة ١٩٩٧ وحتى الآن مثلت في أكثر من عشرين فيلماً سينمائياً .. وهي لم تكتفي بكونها نجمة سينمائية عُرِفَتْ بأسلوبها الواقعي وتنقلت من مهرجان إلى مهرجان ومن بلد إلى بلد لمواصلة مسيرتها الفنية ، فما من نجاح يقنعها وما من جائزة تؤخرها عن خوض مغامرة التمثيل المرة تلو الأخرى . أجل ، لقد عرفها الجمهور الإيراني بوصفها مثلة مسرحية أدت أدواراً في ثلاث مسرحيات هي على التوالي : (مريم ومردويج ، ٢٠٠٣) ، و (نرسيوس الأسود ، ٢٠٠٥) ، وهي ورشة مسرحية ، و (المفتش ، ٢٠٠٥) . وهذه المسرحية التي أدت فيها غولشيفته دور (فيروزه) مُنعت في إيران . كما شاركت في حفلتين موسيقيتين في ليدو بفينيسيا بالاشتراك مع محسن نامجو ، خلال مهرجان فينيسيا للأفلام السينمائية في الحادي عشر من سبتمبر (أيلول) ٢٠٠٩ ، وفي سالا فيريدي ، مع كونسرفتوار ميلانو . مع زميلها محسن نامجو أيضاً ، خلال تقديم الألبوم الموسيقي الجديد (أوي) في الثامن من أكتوبر (تشرين الأول) ٢٠٠٩ . وعن دورها في فيلم (بوتيك) نالت فرهادي سنة ٢٠٠٣ على جائزة (أفضل مثلة) في مهرجان القارات الثلاث السادس والعشرين في نانتيس بفرنسا .. وفي السنوات الأخيرة مثلت في أفلام سينمائية أخرجها عدد من أفضل المخرجين السينمائيين الإيرانيين : فيلم داريوش مهرجوي المثير للجدل (عازف السنطور ، ٢٠٠٧) ، وفيلم بهمان غوبادي (هلال ، ٢٠٠٦) الذي حصد جائزة المحارة الذهبية في مهرجان سان سيباستيان السينمائي ، وفيلم المخرج الراحل رسول ملا غوليبور (حرف الميم الذي يرمز إلى ماما ، ٢٠٠٧) الذي رُشح في إيران سنة ٢٠٠٨ للجوائز الأكاديمية ضمن مسابقة أفضل فيلم باللغة الأجنبية ، ونالت عنه فرهادي جائزة خاصة من قبل هيئة التحكيم كأفضل مثلة ضمن عروض مهرجان (رشد) السينمائي

أنسنة المقدس في الخطاب التلفزيوني العربي المعاصر

عمار إبراهيم الياسري .. باحث وأكاديمي



أولاً .. المقدس بين الفكر الديني والأيديولوجيا

المقدس سؤال إشكالي بامتياز فكرياً وحياتياً ، يستدعي الحديث عنه الكثير من الحذر لالتباس تعينه، وإن عملية التعبير عنه أو إطلاقه على الجميع يتخذ أبعاد دينية و إيديولوجية عديدة بداخله ، وحتى عملية قراءته في الأدب أو الفن أو داخل الخطاب التلفزيوني كجزء من الفن تزداد صعوبة لأنه لا زال يعيش سؤالاً جوهرياً في مجتمعنا يرتبط بمشروعيته التي لن تتحدد نهائياً إلا بتعيين حدود المقدس و حدود المندس في الواقع والثقافة والإبداع.

وقد شاب مفهوم المقدس الكثير من الغموض في تعريفه الذي تحدد بتعيينه بذاته و بمفارقاته ، وبما يقابله أي العادي و الدنيوي، وبما يتجاوز معه أي الحرام والحلال وما إلى ذلك ، وتعرف الدكتور رقية حسن المقدس بأنه "مجموعة من المعتقدات الدغمائية و الطقوس الإلزامية المفروضة من قبل سلطة تراتبية" (١)، فيما يذهب الدكتور محمد العشري إلى الجانب الروحاني فيعرفه بأنه "القوة الخفية التي تبعد الأشياء والكائنات و الجسد و السلوك و مظاهر الوجود عن اليومي و العادي" (٢).

" دراسة الأفكار والمعاني وخصائصها وقوانينها وعلاقتها بالعلامات التي تعبّر عنها والبحث عن أصولها بوجه خاص كما صورته وابتكره (دستوت دوتراسي). وقد يطلق هذا الاسم على التحليل والمناقشة لأفكار مجردة لا تطابق الواقع " (٣) . نستنتج من ما ورد ان الايدولوجيا فضلا عن مرجعياتها التي تملّي عليها شروطا تخضع لقوانين التحليل والمناقشة وهذا البعد قد يتخطى ثوابت المقدس في الفكر الديني أو لدى رجال الدين كل حسب قراءته الخاصة .

ويبقى رجال الايدولوجيا في المجتمعات المتحررة هم المعنيون بتوظيف المقدس وخاصة في علم السياسة والاقتصاد والفن ونواحي الحياة المختلفة البعيدة عن سلطة الخطاب الديني نوعا ما بسبب نزعات التحرر من المنظومة الدينية وبزوغ سلطة رأس المال المحركة للمنظومة الإعلامية . ويعد كتاب السيناريو احد صناعات المقدس التاريخي في أعمالهم المختلفة والتي تخضع لمرجعيات باثة للنص فضلا عن المنظومة العلائقية لبنية النص المترسخة في الجهاز المفاهيمي للكاتب والتي تطلق عليها الألسنية البلغارية جوليا كرسيفيا التعالق النصي للموضوعات المختلفة .

وقد قدمت الدراما التلفزيونية العربية موضوعة البحث النص المقدس بوصايته الدينية منذ تشكيلاتها الأولى مطلع الستينات من خلال محاكاتها السرد القرآني في مختلف نصوصه الحكائية لجميع الأنبياء أو حتى عن علاقة الفرد (بالله) عز وجل . ولكن الناص (أي صاحب النص السيناريست) كان يلتجأ في كل كبيرة إلى رجل الدين الذي كان يمثل سلطة الخطاب الإلهي وكان هو المخرج (أي رجل الدين) لإبعاد الشخصيات المتنوعة مثل البايولوجية أو السيسايولوجية أو السيكولوجية وتجليات بنية السرد في بنية النص . حتى شاهدنا مسلسلات كثيرة ناقشت قصص الأنبياء من على الشاشات العربية على وفق ما ذكر سابقا . بل حتى الدراما الإيرانية بقيت قابعة تحت هذا التوصيف في كبريات أعمالها التي كانت تقدم حتى وقت قريب . ولكن هذا لا يمنع من ظهور أعمال خالفت المألوف على حد قولهم بقراءة المقدس بكل تمفصلاته وقدمته بقراءتها الخاصة مما ترك جدلا واسعا في أقبية المؤسسات الدينية أو الأنساق المجتمعية . وقد تنوعت طرق الجدل فيه ما بين التهديد والاستنكار والتكفير والزندقة وأخيرا المنع من العرض على البث الفضائي وهذا كله ينبع من المرجعيات الأيدولوجية التي ترتبط بها البلدان والتي ترسخت من خلال الوعظ الديني والأنظمة الحاكمة والعادات والموروثات الاجتماعية .

إذن هو نظام كوني يحكم الأنساق البشرية بصورة خارقة للمألوف اليومي . ويعتبر المقدس الفكرة المؤسسة للدين . وله سلطة مركزية على من يرتبط به بعلاقة قوية . وقد جلى منذ القدم في مواضيع مختلفة . وفي كل ما يعتبر قوة بإمكانها فعل أشياء خارقة وعجيبة . وهكذا كان الإنسان منذ الصيرورة الأولى وصولا إلى اليوم يرى في (الله) عز وجل و الشجر وينابيع الماء والمغارات والأمكنة والحيوانات وغير ذلك انساقا مقدسة يتبرك بها ويزورها ويتضرع إليها عبر شعائر وطقوس معينة . وعندما نحاول ضبط حدوده يعتبر ذلك تدنيسا له . وحتى التعبير عن تبجيله و تأكيده يأخذ أشكالا متناقضة فيها المعتدل والمتطرف . وفي كل هذا وجد العقل في محاولة جدلية خاصة مع ابستمولوجيا الدراسات الأنثروبولوجية و السوسايولوجية و السيكولوجية . كما وجد الإبداع الفني والإبداع التلفزيوني والسينمائي بشكل خاص مما يخصب أبعاده الاستعارية والتخيلية وصولا إلى تشكيلات روحانية لآليات التلقي في محاولة إضفاء خاصيته الطقوسية التي تخلقها لحظة المشاهدة المرئية . لينفذ بعد ذلك إلى الأعماق ويستدعي فيها ما يبدو منسيا و لا مفكر فيه و مطلقا بلا حدود أو حتى مسكوت عنه .

وهكذا يتبين لنا أن الفكر الديني وضع المقدس في حدود لا يمكن المساس بها من خلال الإيمان بالخالق الأوحد الله عز وجل والديانات السماوية التي نزلت تدعو لوحدايته مثل الإسلام والمسيحية واليهودية وما إلى ذلك . والتي اختلفت أدبياتها في تقديم مقدسها الديني سواء كان الخالق أو أنبياءه أو أوليائه مستندين في طريقة رسمه ورسم تصرفاته إلى أدبيات الديانة المتشكلة لديهم من النصوص المنزلة من (الله) عز وجل ومن أحاديث وتقريرات أنبياءه أو من أخبار السلف الصالح فضلا عن اجتهادات العلماء المختلفة . وتبقى الاجتهادات العلمية هي مثار الجدل لكثرة الاختلاف في رسم حدود القداسة فيها .

ان عملية قراءة التاريخ وتأويله فتحت الباب أيضا لقراءة أخرى مغايرة متلبسة بلباس الايدولوجيا . وهذه المرة تركت جلباب الجامع والكنيسة لتردي زى الجامعات والآماسي الأدبية والصحف وما إلى ذلك . لتقدم المقدس بطريقتها الخاصة المبنية على مرجعيات متنافرة إن صح القول سواء كانت سايبكولوجية أو سيسايولوجية أو سياسية وغير ذلك .

وقد عرفت الايدولوجيا في المعاجم الفلسفية بأنها



لقطة من فلم اثنا عشر قدرا
أخراج تيري جليام

وقد يزداد الجدل حدة إذا كان الناص متمردا على ما هو مألوف في بلده في قراءته الإبداعية . وكثيرة هي الأعمال التي ثار عليها الجدل من فيلم الرسالة للراحل مصطفى العقاد إلى مسلسل السيد المسيح للمخرج وصولا إلى مسلسل الحسن والحسين (عليهما السلام) المنتج عام ٢٠١٢.

أما الدراما والسينما العالمية ومنذ سبعينات القرن المنصرم فقد قدمت بنية المقدس بقراءات متنوعة بعد أن استطاعت الخروج من فضاء الوصايا الكنائسية منذ وقت طويل متأثرة بطروحات المدارس الطليعية في الفن والأدب وبالقراءات الأيدلوجية أيضا وقد تشظت أفكارها ما بين القراءة السطحية المسيئة للمقدس أو القراءات الفلسفية التي ناقشت الوجود والعدم والجدوى واللاجدوى . وبطبيعة الحال كانت القراءات الثانية هي من تركت الجدل الحاد في أقبية الآماسي الأدبية والكنائسية وحتى الإسلامية . ويبقى فيلم (إلام المسيح) (The passion of the Christ) لمل جيسون من أكثر الأفلام التي أثارت موجات من القبول والرفض في آن واحد معاً في أوساط المجتمعات المسيحية واليهودية .

ومن طروحات ما وراء الحداثة الأنسنة . وقد عرفت الأنسنة بأنها " إضفاء صفات إنسانية على الجماد أو غيره من ابتعد عن التشخيص الانساني، إما بمخاطبتها خطاباً إنسانياً بالنداء، أو بإسناد فعل أو صفة عليها " (٤) . ولو تابعنا أغلب الأعمال الدرامية التي تناولت قصص الأنبياء والأولياء اتخذت مساراً تنازلياً في الأنسنة . فمن أخفاء لشخصية الرسول محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) والإمام علي (عليه السلام) في فيلم الرسالة إلى الإظهار الجزئي الذي شهدته الدراما الإيرانية بوضع هالات القداسة البيضاء على رؤوس الأئمة (عليهم السلام) كما في مسلسل الإمام

الرضا . وصولاً إلى الإظهار الكامل إلى شخصيتي الإمامين الحسن والحسين (عليهما السلام) وشخصية الخليفة عمر ابن الخطاب (رض) . إن عملية الأنسنة التي مر بها الخطاب الديني بطبيعة الحال هي نتاج الحراك الفكري للذات الإنسانية في كشف أغوار ما هو مسكوت عنه ومحاولات التحرر من الخطاب المتزمت والذي أوقع الدراما في المحاكاة البسيطة للوازع الديني.

إن إسقاط الأنسنة على المقدس ليست عملية اجترافية جديدة بل هي محاولة لمحاكاة الصيرورة الأولى لشخص الأتباء والأئمة والصالحين والتي أسقطت عليها الموانع لاحقاً . إذا هي عودة للأنسنة السابقة التي تميز بها المقدس وسط محيطه الاجتماعي والسياسي .

ثانياً .. معالجة المقدس في الدراما التلفزيونية العربية إن الخطاب التلفزيوني والسينمائي فضلاً عن كونه أداة ناقلة للموضوعات الدينية فهو من جانب آخر داعم للعقائد والأفكار المهيمنة أو التي يراد لها أن تهيمن على وفق اشتراطات سياسية أو دينية أو اقتصادية. ومن جهة أخرى قد يكون معاكساً أو عاملاً دحر عقائد وأفكار أخرى يراد لها أن تندثر أو أن تتعطل أو أن تشتغل بفاعلية محدودة داخل المنظومة الاجتماعية المعينة .

ولو تابعنا فيلم (اثنا عشر قدراً) للمخرج تيري جليام والمنتج عام ١٩٩٥ نلاحظ إن هنالك انساقاً إيحائية إلى الفكر الديني اليهودي والمسيحي إذ يرسم الفيلم صورة يعجز الفكر البشري المعتاد عن إدراكها مثل المنقذ المقدس. إذ اوجد له صورة إنسانية يمكن أن تتحقق في أي زمان ومكان ضمن إمكانيات أي إنسان عادي. حيث يبدأ الفيلم في عام ٢٠٣٢ مصوراً الكرة الأرضية بأنها لم تعد صالحة لسكن البشر بسبب فيروس بدا عام ١٩٩٦ وقضى على أكثر من بليون شخص . هكذا يبدأ الفيلم بمجموعة من الإحياءات الأخروية مع عناوين الفيلم التي تؤكد ذلك. ثم نشاهد اكتشاف عالم يدعى (ويلس) دواء يقضي على هذا الفيروس ويعيد الحياة إلى الأرض. إذ يعود (ويلس) بالزمن لبداية التسعينيات ويكشف للناس الأحداث التي ستقع فيما بعد والتي ستسمح لظهور العرافين القدماء الذين يمثلون أثنى عشر قدراً المشار إليهم في بداية الفيلم . ومن خلال استمرار الأحداث نستشف أن (ويلس) كائن أخروي له القدرة على التجول بين الأزمنة والأماكن بقوة خارقة في تناصات مع السيد المسيح عليه السلام . ولكن المثير للجدل إن السيد (ويلس) المنقذ يتحرك بإحياءات علمية وليست دينية . حيث نشاهد في



لقطة من فلم السيد المسيح

بالجنة حسب ادعائهم ، وكانت فلسفة الاعتراض على الانسنة من قبل المؤسسة الدينية والتي أزاحت كل القوى الفكرية والأيدلوجية والفنية من طريقها ، وكانت لها اليد الطولى في الفتيا بحرمة التجسيد متخذين من أدبياتهم المتوارثة الكلمة الفصل في ذلك ، وحتى الآراء التي قالت بأن الانسنة هنا لم تكن إسقاط سمات إنسانية مغايرة أو معاصرة بقدر ما هي قراءة الأحداث التاريخية كما هي وبدون عصرنه لم تنفع في إقناع الأزهر بتغيير أطروحاته .

أما المؤسسة الدينية الشيعية وبمختلف حوزاتها اختلفت هي الأخرى في بنية المسلسل ، والاختلاف الذي وقعت به لا يتعلق بالانسنة فقط بل بالأحداث التاريخية هذه المرة والتي هي متنوعة المشارب .

فقد أجازت بعض الحوزات الدينية لاسيما الإيرانية موضوع ظهور شخصية المقدس ولكن مع الالتزام بالنص الذي يعتقدون بصحته ، وقد اعترضوا على الحوادث التاريخية التي عرضت تحت شعار التقريب مدعين إن مغالطات كثيرة حدثت فيها ، أما الحوزات الدينية الأخرى لاسيما العراقية فقد تحفظ بعضهم على الحضور الكلي للمقدس على الرغم من أن هناك فتاوى لكبار علمائها بجواز تمثيل الأنبياء وآل البيت والصحابة مثل فتوى السيد محمد حسين فضل الله في كتابه فقه الحياة وفتوى السيد السيستاني في الاستفتاءات الموجهة إليه على موقعه الإلكتروني مع اعتراض كلي على البنية الدرامية للمسلسل والتي صيغت من أدبيات دينية يختلفون معها ، حيث رفض السيد السيستاني عرض المسلسل والذي جاء على لسان وكيله الشيخ عبد المهدي الكربلائي لما فيه من مغالطات تاريخية كثيرة وبثه الفتنة بين المذاهب المتعددة . وقد رأينا تجسيدا واقعياً من خلال تمثيل شخصيات

إحداث الفيلم الأخيرة وضعه في مصحة عقلية يخضع فيها للعلاج النفسي والذي ينتهي بتشخيص إصابته بالهلوسة والجنون. وحينما نعود إلى العام ٢٠٣٥ يحاول المنقذ توصيل العالمين بما يمتلكه من معلومات لكنه يبقى أسيراً لمرضه ويكون نزيراً مستمراً في المصحة. وحاول صناع الفيلم توظيف الاشتغال الدلالي حيث نلاحظ فوق سريره صور لعلماء كيميائيين يعملون وفي ذلك إشارة واضحة إلى سلطة العلم على الدين. وهذا ما أثار حفيظة الكنيسة في أوروبا وحتى العالم الإسلامي لما فيه من قراءة مشوهة للتفسير والروايات الدينية .

أما الدراما العربية فقد كانت معالجتها للمقدس ومن خلال الانسنة أقل وطأة وأكثر احتراما للموروث التاريخي الذي يتفق مع بديهيات التعقل والتفكير ، ولو تابعنا مسلسل الحسن والحسين (عليهما السلام) باعتباره من أواخر إنتاجها والذي أثار جدلاً كبيراً أدى إلى منعه في بعض الدول نلاحظ إن المسلسل لم يخرج من جلباب المؤسسة الدينية ، فقد عرض النص على العديد من الحوزات الدينية بشقيها ، ولكن الاحتراب الديني بقي قائماً بسبب رفض الكثير من الحوزات الشيعية المتن الحكائي للمسلسل التي أسقطت على المقدس الديني بينما رفضت الحوزات السنية انسنة الشخصيات.

وقد تألف فريق العمل محمد اليساري ومحمد الحسيان في التأليف، عبد الباري أبو الخير مخرجاً وفي التمثيل رشيد عساف وطلحت حمدي وزيناتي قدسية ومحمد آل رشي وتاج حيدر وفتحي الهداوي، بينما يجسد دور الحسن والحسين الممثلان الأردنيان الصاعدان خالد الغوييري ومحمد المجالي.

ويتناول المسلسل عهد الخلافة ونشأة الملك من خلال الفترة التاريخية ما بين مقتل عثمان بن عفان (رض) وحتى استشهاد الحسين (عليه السلام) في كربلاء. مروراً بأحداث كثيرة منها تولي علي بن أبي طالب (عليه السلام) ثم استشهاداه، وتولي الحسن (عليه السلام) ثم تنازله وتولي معاوية الحكم ومن بعده ابنه يزيد. كما يتعرض المسلسل لأحداث معركتي الجمل وصفين .

أول الاعتراضات أعلنه الأزهر قبل شهر رمضان ١٤٣٢ هـ على المسلسل والذي عرض خلال الشهر الفضيل على بعض القنوات الفضائية. لم يكن ضد رواية أحداث المسلسل وحواراته على مدار ٣٠ حلقة. إنما كان محصوراً في تجسيد شخصيات الحسن والحسين (عليهم السلام). وكبار الصحابة رضي الله عنهم جميعاً خاصة المبشرين



لقطة من مسلسل الحسن والحسين

الأنبياء مثل إبراهيم و سليمان ويعقوب ويوسف وزكريا وعيسى عليهم السلام وكذلك شخصية مريم بنت عمران وجبريل عليه السلام . رغم الإخفاء الجزئي للرأس بوضع هالة القداسة عليه لبعض الشخصيات المقدسة .

ومن خلال قراءة تحليلية لعناصر الشكل والسرد في مسلسل الحسن والحسين (عليهما السلام) نلاحظ أن هنالك ميلا كبيرا للحكاية التاريخية على حساب الشكل التلفزيوني. فلم تشتغل منظومة الزي وفق الاشتراطات الزمنية والاجتماعية والاقتصادية . فقد كانت اغلب الأزياء ملونة وفضفاضة للعديد من أبطال المسلسل كما إن استخدامها كان لأول مرة . وهنا يجب على المخرج قراءة الحقبة الزمنية بدقة ومن ثم تفكيك شخصياتها من حيث وضعهم الاجتماعي والاقتصادي وكذلك الديني ومن ثم اختيار الزي المناسب والذي نستطيع من خلاله قراءة الكثير من حيثيات الشخصية الدرامية . فالزي منظومة درامية وأعلامية إن أحسن استخدامها . وكذلك الأمكنة التي تحتوي على الأبنية والديكورات والمساحات الفارغة كانت عائمة فقط فلم نشهد التفاصيل الحقيقية للمدينة وكربلاء من حيث الشواهد العمرانية وكذلك كانت بعض البناءات تشي بالحداثة فضلا عن عدم تفعيل الجانب الدلالي والإعلامي هو الآخر. ولو تابعنا الشخصيات فقد أدت أدوارها بكل مهنية وحتى بعض الاعتراضات على ضعف بعض الشخصيات فهو بسبب السيناريو الذي رسمها بهذا الشكل والمتعكز بدوره على مرجعياته التاريخية . أما التصوير والإضاءة فقد كانتا على أحسن حال . فقد أدت زوايا الكاميرا وظائفها الدرامية وحتى الجمالية والتي

أظهرت مكامن القوة والتسلط في العديد من اللقطات التي كانت من زوايا عين الطائر ومكامن الضعف من خلال الزوايا المنخفضة فضلا عن الحركات المتنوعة للكاميرا بواسطة الأجهزة الميكانيكية والكهربائية الحديثة . أما الإضاءة فقد أدت وظائفها نوعا ما فلم تكن فيضيه لكشف الأماكن فقط بل نرى أنها تعطي إشعاعات زرقاء أو بيضاء للشخصيات الايجابية وحمراء للشخصيات السلبية وهي هنا عمقت من المضمون الدرامي للحدث . أما السرد وبسبب الموضوعية التاريخية فقد أثر المخرج استخدام النسق المتتابع لتوصيل متنه الحكائي إلى المتلقي مبتعدا عن كل التقانات السردية المتنوعة . والحقيقة أن استخدام الأنساق السردية المتنوعة مثل التكرار والدائري والاسترجاع والمتداخل والمتناوب وغيرها لا يضعف العمل الدرامي بل يكشف عن مقدرة إخراجية كبيرة في مسك الأحداث وكذلك إشراك المتلقي متعة الترتيب المنطقي لها . حيث شهدت العديد من الأعمال التاريخية استخداما للراوي أو تقنية الاستذكار مثل فيلم الرسالة على سبيل المثال . وفي النهاية تبقى الانسنة خطابا إشكاليا في الخطاب التلفزيوني العربي على الرغم من تنظيرات الرفض والقبول بسبب عدم وجود توافق بنيوي للموضوعية الدينية فضلا عن اختلاف مديات التلقي والتأويل المعاصر للخطاب الديني والذي يجعل النصوص الدينية تحت وصاية المؤسسة الدينية ولو إلى سنين أخرى مقبلة .

الهوامش

- (١) مجموعة من المؤلفين . من تجليات ما وراء الحداثة . تر : المنصف الزويني . تونس . دار الرؤى الثقافية للنشر والتوزيع . ٢٠٠٠ . ص ٧٨ .
- (٢) محمد العشري . نزعات في القداسة . ستوكهولم . مجلة ثقافات (تصدر باللغة العربية) . العدد ٥٧ صيف ٢٠٠٩ . ص ٣٣ .
- (٣) مجمع اللغة العربية . المعجم الفلسفي . القاهرة . الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية . ١٩٨٣ . ص ٣٠ .
- (٤) محمد اركون . نزعة الانسنة في الفكر العربي . ترجمة : هاشم صالح . بيروت . دار الساقي . ١٩٩٧ . ص ٤٥ .



الاستاذ الدكتور عبود جودي الحلي

زغرد كما شئت واكتب ايها القلم
فانت بالفكر قلب نابض وفم
واعلن على الناس ان الحق منتصر
في كل معترك والشر منهزم
وصارع الباطل المغرور في شمم
ان المداد بساحات الجهاد دم
فانت في يد اهل العلم مدرسة
وفي المبادئ انت الشامخ العلم
لا خيب الله سعيا فوق درب هدى
مشيت فيه ولا زلت بك القدم



alraqim



alraqim2013@gmail.com

العراق - كربلاء - ص.ب 1062

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ١٨٦٤ في ١٥ / ٥ / ٢٠١٣